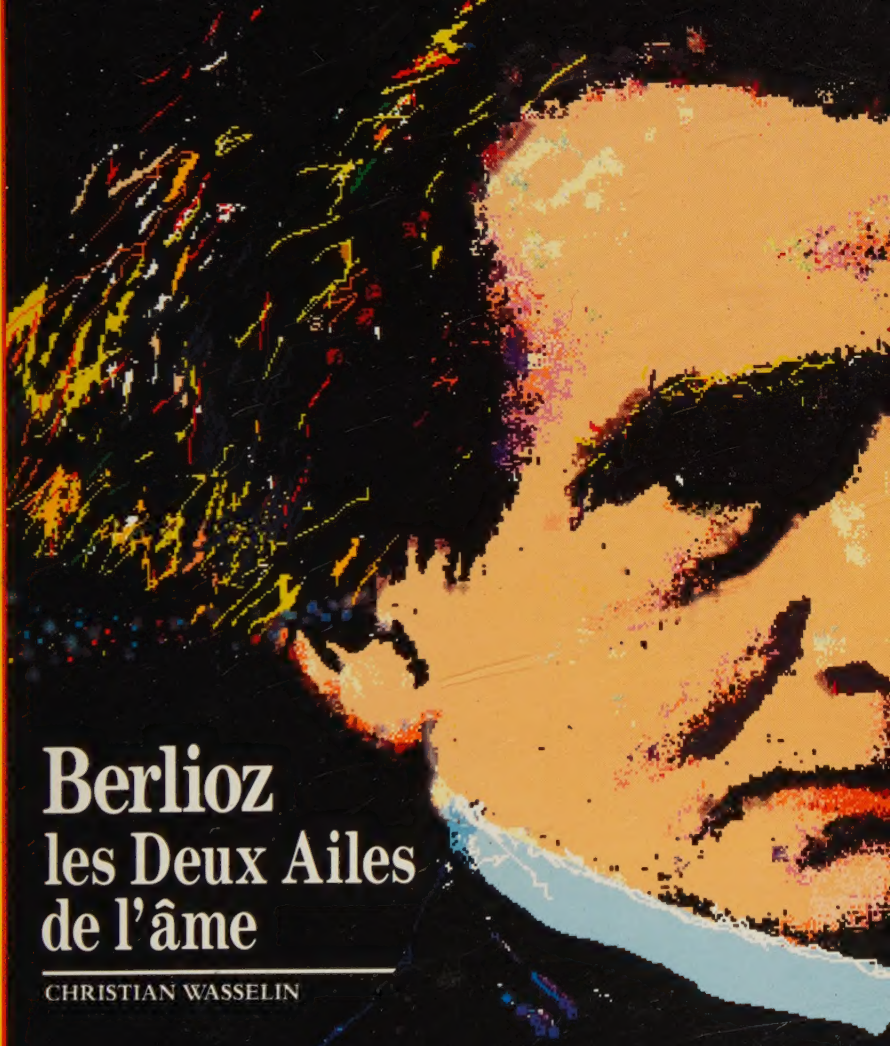
MUSIQUE



Berlioz
les Deux Ailes de l'âme

CHRISTIAN WASSELIN

DÉCOUVERTES GALLIMARD

Au commencement
de la vie de Berlioz,
il y a la lecture de «l'Énéide»;
à la fin, la composition des «Troyens».
Mais le rêve de toute une vie,
l'œuvre suprême, s'abîme en poussière
sur la scène du théâtre.
Naufrage,
éternel retour,
désespoir flamboyant d'un artiste
trop grand pour le monde qui l'entoure :
Berlioz s'est mis tout entier
dans cette partition au souffle immense,
ponctuée de ballets
et d'intermèdes instrumentaux,
qui renoue avec une forme héritée
du XVIIIe siècle.

ACTE I

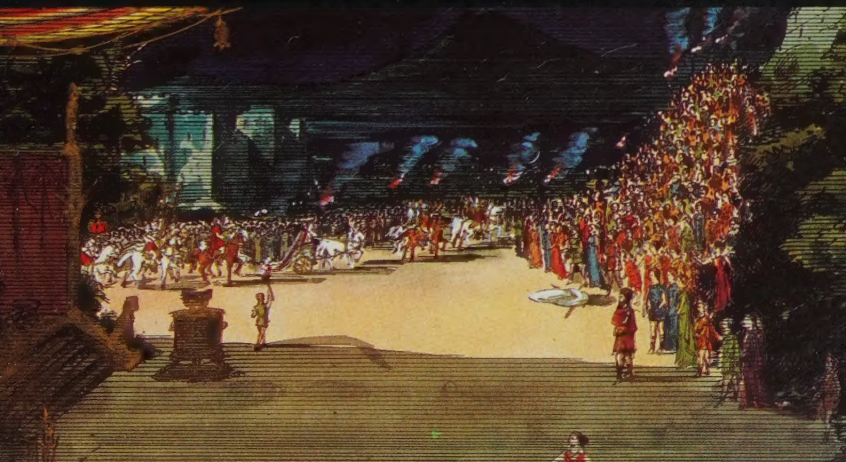
LE CHŒUR

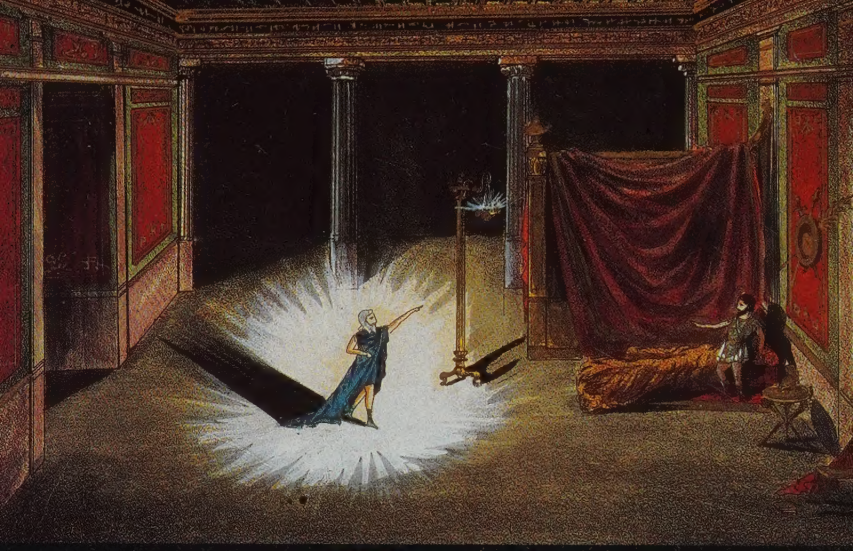
Après dix ans passés dans nos murailles, ah! quel bonheur de respirer
L'air pur des champs, que le cri des batailles ne va plus déchirer.

ACTE I

CASSANDRE

Quoi, déjà le cortège!... Au loin je l'aperçois!
L'ennemi vient et la ville est ouverte!





ACTE II, premier tableau

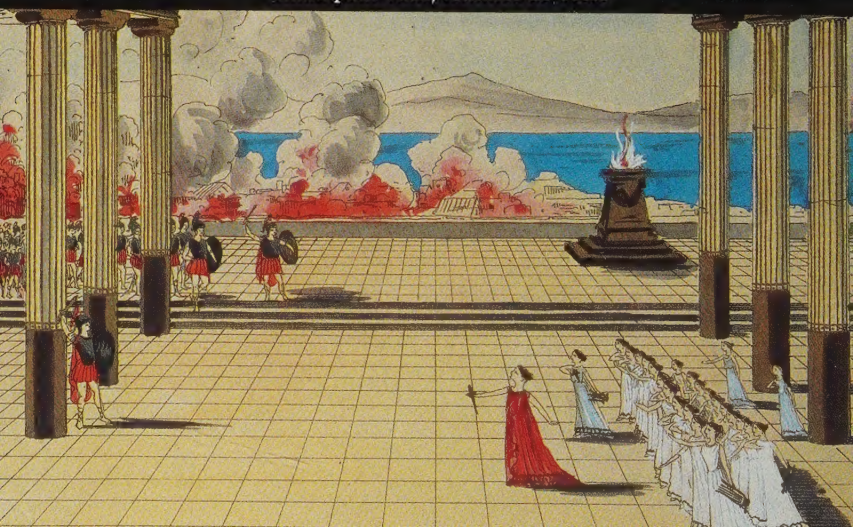
L'OMBRE D'HECTOR

Ah! fuis, fils de Vénus! L'ennemi tient nos murs!

ACTE II, second tableau

CASSANDRE

Pour qui ce fer et ces cordons de soie,
Sinon pour vous, femmes de Troie?



ACTE III

ÉNÉE

Reine, je suis Énée! Ma flotte sur vos bords par les vents entraînée
À de rudes travaux fut par moi destinée; permettez aux Troyens de combattre avec vous!

ACTE IV, premier tableau

On voit paraître Didon vêtue en Diane chasseresse,
l'arc à la main, le carquois sur l'épaule, et Énée en costume demi-guerrier.

ACTE IV, deuxième tableau

DIDON

Énée, ah! daignez achever le récit commencé
De votre long voyage et des malheurs de Troie.

ACTE V, premier tableau

DIDON : Tu pars!

ENÉE : Mais pour mourir, obéissant aux dieux, je pars et je vous aime!

ACTE V, deuxième tableau

IOPAS : Les Troyens sont partis!

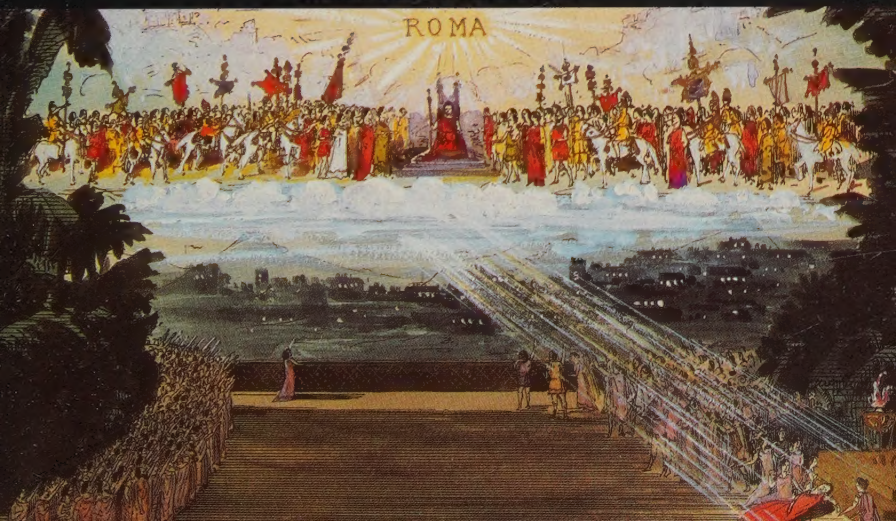
DIDON : Qu'entends-je?

IOPAS : Avant l'aurore leur flotte était en mer, on l'aperçoit encore!

ACTE V, troisième tableau

DIDON

Rome... Rome... immortelle!



Né en 1959, Christian Wasselin collabore régulièrement, depuis 1982, à *Opéra international*. Il a signé de nombreux articles concernant l'art lyrique en Europe, Berlioz, le romantisme allemand, dans différentes publications telles que *Musical* et *Corps écrit*. Il a également travaillé à la conception du n° 7 de la revue *Silences* consacré à Berlioz et a produit plusieurs émissions pour le programme musical de France Culture.

Remerciements à Gérard Condé; à Sabine de la Grève et à Pierre-René Serna également, pour leurs pertinents avis.

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays
© Gallimard 1989

Dépôt légal : février 1989
Numéro d'édition : 45630
ISBN 2-07-0530722-8
Imprimerie Hérissey à Évreux

HECTOR BERLIOZ
LES DEUX AILES DE L'ÂME

Christian Wasselin

DÉCOUVERTES GALLIMARD
MUSIQUE

Ce petit garçon silencieux que son père tient par la main en ce jour de novembre 1811 est déjà un enfant du siècle. Dernière année faste de l'Empire, 1811 précède la débâcle de Russie et suit de deux ans l'ultime grande victoire napoléonienne, Wagram. Mais 1811 voit aussi la fermeture d'un séminaire : celui de La Côte-Saint-André, dans l'Isère.

CHAPITRE PREMIER
L'ÉVEIL DES PASSIONS

« Conçus entre deux batailles, élevés dans les collèges aux roulements des tambours, des milliers d'enfants se regardaient entre eux d'un œil sombre en essayant leurs muscles chétifs. »
Alfred de Musset, *la Confession d'un enfant du siècle*

Aujourd'hui encore, La Côte-Saint-André, petite ville située dans la plaine de la Bièvre, à mi-chemin de Lyon et de Grenoble, compte moins de cinq mille habitants. Elle possède quelques richesses : une église du XIe siècle, un château Louis XI et surtout de magnifiques halles en bois du XIIIe siècle où jadis tisserands et merciers venaient procéder à leurs échanges commerciaux. De nos jours, on y donne régulièrement des concerts.

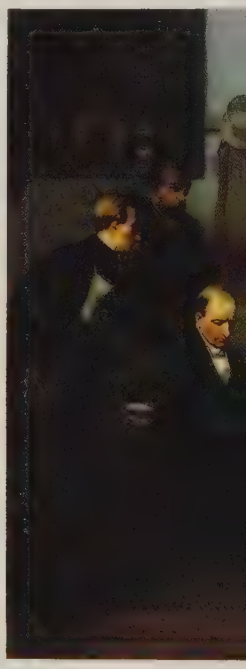
Ce jeune Côtois de huit ans à peine est pensionnaire du séminaire impérial. Il s'appelle Hector Berlioz

Comme tous les autres, l'enfant doit quitter les bâtiments gris et austères dans lesquels il est entré en 1809. Ces quelques années passées dans la légende de l'Empereur, celui dont l'épopée fracassante parvient en murmures étouffés aux oreilles délicates des jeunes enfants des provinces de France, le marqueront pour la vie.

Hector Berlioz est né le 19 frimaire de l'an XII, soit le 11 décembre 1803, un an avant le couronnement de Napoléon Ier, deux ans avant la bataille d'Austerlitz. En 1803, Chateaubriand vient de publier son *Génie du christianisme* ; en Allemagne, Beethoven achève sa *Symphonie héroïque*. Si les temps sont agités, l'époque est féconde en chefs-d'œuvre de toute espèce : l'Europe est à un moment clé de son histoire.

Hector est l'aîné d'une famille de six enfants. Sa sœur Nanci naîtra en 1805 ; mais sa préférée restera toujours Adèle, née en 1814. Deux autres enfants, Virginie et Félix, mourront en bas âge. Un dernier frère, Prosper, naîtra en 1820.

En 1811, donc, Louis Berlioz ramène son fils Hector chez lui. Cet homme de trente-cinq ans est médecin. Affable et obligeant, il honore ses fonctions «en les remplissant de la façon la plus désintéressée, en



« Une de mes tantes [...], la tête pleine des idées «libérales» de ma mère, me fit un jour une stupéfiante réponse. Discutant avec elle, j'en étais venu à lui dire : «A vous entendre, chère tante, vous seriez fâchée, je crois, que Racine fût de votre famille ? – Eh ! mon ami... La considération avant tout» ! »

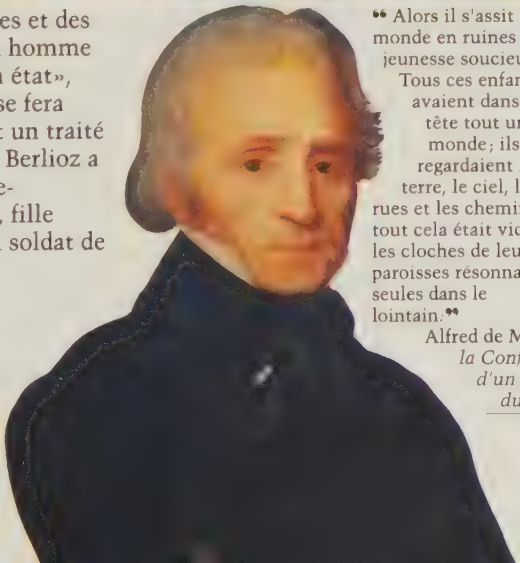
Hector Berlioz, *Mémoires*

Notable de province et humaniste généreux, le père de Berlioz (à droite) incarne les idéaux du XVIIIe siècle

bienfaiteur des pauvres et des paysans, plutôt qu'en homme obligé de vivre de son état», témoignera le fils. Il se fera connaître en publiant un traité d'acupuncture. Louis Berlioz a épousé en 1802 Marie-Antoinette Marmion, fille d'avocat et sœur d'un soldat de l'Empire.

Lumières contre obscurantisme

Le contraste entre le père et la mère du jeune Hector est en effet saisissant. Le docteur, comme le décrira son fils,



« Alors il s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse. Tous ces enfants [...] avaient dans la tête tout un monde ; ils regardaient la terre, le ciel, les rues et les chemins ; tout cela était vide, et les cloches de leurs paroisses résonnaient seules dans le lointain. »

Alfred de Musset, *la Confession d'un enfant du siècle*

«est doué d'un esprit libre. C'est dire qu'il n'a aucun préjugé social, politique ni religieux». C'est avant tout un homme qui croit en la vertu de la science et de l'intelligence, digne héritier du siècle des Lumières dont il partage les aspirations généreuses. L'amour qu'il a de son métier ne l'empêche pas de posséder une vaste culture humaniste, qui sera d'une influence très heureuse sur son fils.

Or, Louis, cette nature humble et scrupuleuse, est l'époux d'une jeune femme «grande, svelte, blonde et fort dévote» – selon Adolphe Boschot, le biographe du futur musicien – qui est loin de partager son altruisme et sa pondération. Mme Berlioz en effet, femme de rigueur et de convictions, fatigue son mari par un certain nombre d'idées préconçues qui font d'elle une exaltée. Autant Hector cherchera longtemps la compréhension attentive de son père, autant il se heurtera très vite aux opinions toutes faites et au ton péremptoire de sa mère. Le docteur feindra d'ailleurs de se soumettre, exhortant en vain son fils à l'imiter, afin de ne point se perdre en inutiles querelles et de pouvoir travailler en paix.

❝ Les enfants restant ainsi en relations exclusives avec leurs parents, leurs serviteurs et de jeunes amis choisis, ne s'accoutument point de bonne heure au rude contact des aspérités sociales; le monde et la vie réelle demeurent pour eux des livres fermés; et je sais à n'en pouvoir douter que je suis resté à cet égard enfant ignorant et gauche jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans. ❞

Hector Berlioz, *Mémoires*

De son père, Hector héritera l'amour des livres, de la poésie, de la nature et de la géographie

Surtout, le docteur fera de son fils un esprit en perpétuel éveil. De sa mère, Hector aura parfois certaines positions crispées sur les questions qui lui tiennent à cœur; il lui devra aussi une constitution fragile et nerveuse, un dédain envers tout compromis, une propension à s'exalter – mais pour ce qu'il y a de plus beau : la musique.

Le séminaire de La Côte-Saint-André tient autant du collège que de la caserne. On y est dressé au son du tambour dans la dévotion la plus soumise à Napoléon : «Honorer et servir notre Empereur, c'est honorer et servir Dieu lui-même.» Aussi la fermeture de cet établissement à la vocation religieuse par trop affirmée – Napoléon veut lutter contre la trop grande influence de l'Eglise romaine – est-elle une première défaite pour Mme Berlioz.

Le docteur, c'était son vœu secret, prend alors en main l'éducation de son fils

C'est ainsi que le jeune Berlioz, pendant une dizaine d'années, reçoit l'enseignement d'un seul homme qui, sensible et lettré, allie les qualités du précepteur à celles du père. Procédant avec une «patience infatigable» et un «soin minutieux et intelligent» à cette double tâche, le docteur applique les principes énoncés par Jean-Jacques Rousseau dans *l'Emile :* le petit enfant peut grandir sans pour autant se pervertir au contact des humains, sans non plus oublier les vertus qui font de lui un homme naturel.

Il gardera toute sa vie la nostalgie la plus aiguë, et la plus féconde, de ces années d'initiation. Nombre de ses œuvres futures, marquées du souvenir douloureux de l'enfance perdue, exprimeront le regret d'un monde pastoral et serein où l'homme n'aspire qu'à retrouver un bonheur pacifié.

Âme sensible et aristocratique dans l'esprit du XVIIIe siècle, à l'instar de la solitude intransigeante et fière d'un J.- J. Rousseau, Berlioz choisira toujours la noblesse du geste et le culte des passions contre les prétentions vaines de la position sociale et de l'argent.

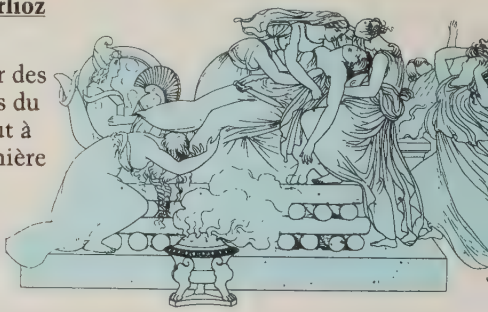
La nature apaisante sera pour Berlioz jumelle de l'enfance

On mesure son émotion au sortir des murs tristes et des cours sombres du séminaire, lorsqu'il est rendu tout à coup au grand air et à la vive lumière de son Dauphiné natal.

«La Côte-Saint-André, son nom l'indique, est bâtie sur le versant d'une colline et domine une assez vaste plaine, riche, dorée, verdoyante, dont le silence a je ne sais quelle majesté rêveuse, encore augmentée par la ceinture de montagnes qui la borne au sud et à l'est, et derrière laquelle se dressent au loin, chargés de glaciers, les pics gigantesques des Alpes.»

Plus loin encore, il y a l'Italie, promesse encore mystérieuse d'un vaste univers poétique

En humaniste convaincu, le docteur enseigne à son fils le latin. La beauté des vers d'Horace et de Virgile lui échappe d'abord, mais peu à peu leur pouvoir évocateur s'empare de sa sensibilité naissante. Il se laisse conquérir par l'ardente mélancolie de *l'Enéide*, au point que l'épisode de la mort de Didon lui arrache des larmes. Ce «chagrin virgilien» est enté en lui pour la vie entière.



Fidèle à ses premiers émois poétiques (ci-dessus, la Didon de l'*Enéide* à l'agonie) et aux romances dans le goût du temps qui touchèrent sa sensibilité d'enfant et qu'il essaya d'abord d'imiter, Berlioz écrira toute sa vie des mélodies, au total une cinquantaine environ. Certaines d'entre elles seront pourvues d'un accompagnement d'orchestre qui est plus qu'un embellissement.

Idylle un peu mièvre que celle de Paul et de Virginie aux îles (ci-contre). Elle consacre toutefois le sentiment de la rêverie et de la mélancolie, en ouvrant la voie à la littérature dite exotique.

Berlioz rassemblera un certain nombre de ses mélodies en recueils ou en cycles et continuera parfois de les appeler romances, voire ballades ou simplement lieder. Avec leurs longues lignes sinueuses, leurs mouvements de barcarolle, leur atmosphère souvent nostalgique, elles marient le sentiment bucolique ou la tristesse amoureuse au souci de la couleur.

S'il commence à lire avec enthousiasme, Berlioz se prend également à beaucoup rêver. Il s'attarde dans la bibliothèque de son père, «passant de longues heures devant des mappemondes, étudiant avec acharnement le tissu complexe que forment les îles, caps et détroits de la mer du Sud et de l'archipel Indien, pris d'un désir ardent de les visiter».

Ainsi naît sa passion pour les voyages et les aventures, ce grand désir de départ et cette quête toujours pousuivie d'une île merveilleuse. Jusqu'à la fin, Berlioz rêvera de mers, de naufrages et de paradis insulaires. «Je lis, ou plutôt je relis Shakespeare, Virgile, Homère, *Paul et Virginie*, des relations de voyages», écrira-t-il à Mme F*** en 1864... Mais Mme F***, un demi-siècle plus tôt, n'est encore que Mlle Estelle Dubœuf. Elle entre en scène dans la vie de Berlioz à la fin de l'été 1815.

La nature et l'automne vont porter leurs premiers fruits, ceux d'un amour juvénile sans espoir

Chaque année, Mme Berlioz va passer trois semaines, à l'époque des vendanges, en compagnie de son fils et de ses filles, à Meylan, «campagne située à deux lieues de Grenoble, du côté de la frontière de Savoie». Le grand-père maternel d'Hector y possède une propriété, et le frère de Mme Berlioz vient quelquefois les y rejoindre entre deux batailles. Cet oncle s'appelle Félix Marmion, du nom du «fabuleux guerrier de Walter Scott»; il a trente ans, est adjudant-major de lanciers, croit «le trône de Napoléon inébranlable comme le mont Blanc» et incarne pour toute la famille Berlioz l'idéal du dévouement héroïque à l'Empire.

A Meylan également, près d'une tour en ruine et de l'imposant rocher baptisé Saint-Eynard, se trouve la villa d'une certaine Mme Gautier, qui habite là pendant la belle saison avec ses deux nièces, Estelle et Ninon. En 1815, Berlioz n'a pas encore douze ans. Avec ses dix-sept ans, Estelle est élancée, élégante, son regard est sombre. En la voyant, Hector sent une «secousse électrique». Le voilà amoureux, et il va souffrir.

Très vite Estelle se dédouble, devient un personnage romanesque, un rêve, une fiction

C'est qu'il existe, dans la bibliothèque du docteur, un exemplaire de la pastorale de Jean-Pierre Claris de Florian, *Estelle et Némorin*, écrite en 1788. Et Hector de devenir un autre Némorin. Il composera d'ailleurs sur un texte de Florian l'une de ses premières romances; et son tout premier opéra s'intitulera tout naturellement *Estelle et Némorin*.

Car Berlioz, lettré, amoureux en puissance, vient de recevoir ses premiers rudiments de musique. C'est le docteur, n'imaginant point les proportions que prendrait le goût de la musique chez son fils, qui les

« Il pleuvait à verse; je dis à ma sœur : «Adèle, veux-tu venir te promener?» [...] Et, sans tenir compte des railleries de tous, nous descendîmes, Adèle et moi, dans la plaine, où nous fîmes près de deux lieues, serrés l'un contre l'autre sous le parapluie, sans dire un mot. Nous nous aimions. »

Hector Berlioz, *Mémoires*

lui donne, dès 1816. S'attachant à lui enseigner le flageolet puis la flûte, il réussit à faire venir à La Côte-Saint-André un violoniste du théâtre des Célestins de Lyon, qui forme Hector à la lecture et au chant, et perfectionne sa pratique de la flûte. Berlioz fait une autre découverte : celle des traités d'harmonie de Rameau et de Catel, qui lui donnent la clef de la formation et de l'enchaînement des accords. Alors il compose. D'abord un pot-pourri sur des thèmes italiens, puis deux quintettes. Il brûlera ces premières partitions, mais une phrase du second quintette lui reviendra singulièrement à l'esprit lorsqu'il entreprendra, une dizaine d'années plus tard, la composition de son ouverture des *Francs-Juges*.

«Les essais de composition de mon adolescence portaient l'empreinte d'une mélancolie profonde. Un crêpe noir couvrait mes pensées»

Berlioz se met à écrire des romances. A nouveau, au moment de composer une de ses œuvres majeures, la *Symphonie fantastique*, en 1830, l'une de ces romances se rappellera à son souvenir : «C'est la mélodie que chantent les premiers violons au début du largo de la première partie de cet ouvrage, intitulée *Rêveries, Passions.*»

Dans le couvent des Ursulines où a lieu la première communion d'Hector et de sa sœur, on chante ce matin-là un air extrait de *Nina ou la Folle par amour*, opéra de d'Alayrac, «naïvement adapté à de saintes paroles». La romance remplit d'extase le cœur du jeune Hector. Révélée à lui dans la ferveur du sentiment religieux, la musique elle-même deviendra bientôt sa religion sublime. Et Berlioz aimera toujours inclure au moins une page d'inspiration sacrée dans ses grands ouvrages à venir.

Il vient de marier au plus profond de lui-même l'amour et la musique, «les deux ailes de l'âme»

1816 est aussi l'année de la première communion de Berlioz, qu'il effectue en compagnie de sa sœur Nanci. Cette cérémonie, qui marque le moment de sa première émotion musicale, sera pour lui l'occasion de la découverte du *Génie du christianisme.*

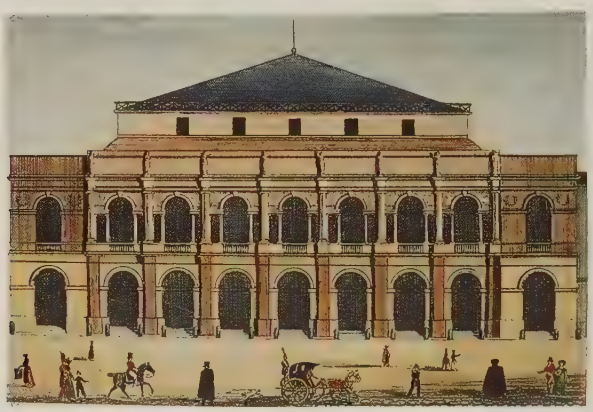
Le terreau est fertile, les leçons de musique vont, à leur tour, porter leurs fruits. Berlioz sait désormais quelle est sa passion exclusive : la musique.

En 1821, année de la mort de Napoléon, Hector est reçu bachelier à Grenoble. Il part pour Paris afin d'y effectuer ses études de médecine. Pour le docteur Berlioz, il ne fait aucun doute que son fils lui sera un digne successeur. Il s'empresse d'ailleurs, avant que ne commencent les cours de la faculté, de lui enseigner quelques rudiments de physiologie et d'anatomie.

CHAPITRE II
UN MUSICIEN DANS LA VILLE

« Je m'amusai même, en arrivant, à fouiller la poitrine entrouverte d'un pauvre mort, pour donner leur pitance de poumons aux hôtes ailés de ce charmant séjour. »

Hector Berlioz,
Mémoires



C'est dans un périmètre fort restreint, du boulevard des Italiens à la rue Le Peletier et à la rue Bergère, que se situent les hauts lieux musicaux fréquentés par Berlioz. Le nouvel Opéra prend en 1821 la suite de celui de la rue de Richelieu. Il sera détruit par un incendie en 1873 et remplacé à son tour par le Palais Garnier, inauguré en 1875.

Le 26 octobre, Hector obtient de la police son passeport, document nécessaire pour se rendre à Paris. On y lit son signalement : «Taille d'un mètre soixante-trois centimètres. Cheveux blonds, front ordinaire, sourcils blonds, yeux gris, nez bien, bouche moyenne, barbe naissante, menton rond, visage ovale, teint clair.» Et le passeport de conclure : «Signes particuliers, aucun.» A peine âgé de dix-huit ans, il n'est encore qu'un jeune homme élégant, mélancolique et sensible.

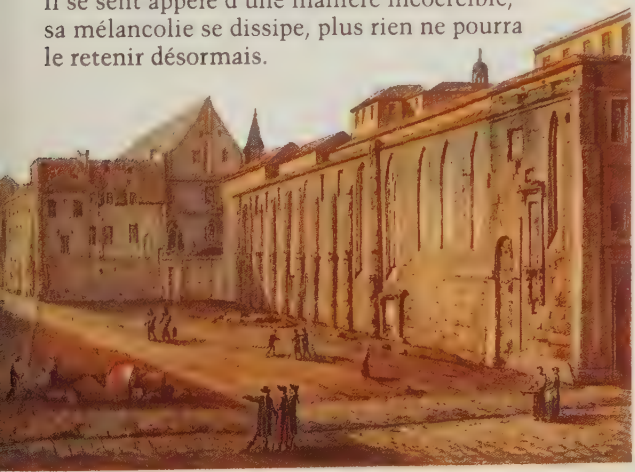
A Paris, Berlioz emménage au Quartier latin

Inscrit à la faculté de médecine, il suit également le cours d'électricité expérimentale de Gay-Lussac et les leçons de littérature française du Collège de France. Les premiers cours d'anatomie l'horrifient. En 1821, il ne connaît pas encore Shakespeare : les crânes, les cadavres et autres écorchés ne peuvent donc pas le séduire. Et puis, Paris est si vaste ! Non pas que la ville elle-même soit à cette époque très étendue : Montmartre est un village planté de vignes et de moulins à vent, les jardins du Luxembourg donnent sur la campagne, l'Obélisque n'est pas encore dressé, l'Arc de triomphe reste inachevé.

Mais Paris est la ville des promesses et le nouvel Opéra de la rue Le Peletier vient d'être inauguré. Le 26 novembre 1821, Berlioz s'y rend pour la première fois et assiste à une représentation d'*Iphigénie en*

La salle des concerts du Conservatoire, particulièrement, séduit Berlioz par ses dimensions relativement modestes, la simplicité de sa décoration et ses qualités acoustiques. C'est là qu'auront lieu les premières auditions de plusieurs de ses œuvres symphoniques.

Tauride. «A moins de m'évanouir, je ne pouvais pas éprouver une impression plus grande...» La secousse qu'il vient de subir est illuminante : «Je jurai, en sortant de l'Opéra, que, malgré père, mère, oncles, tantes, grands-parents et amis, je serais musicien.» Il se sent appelé d'une manière incoercible, sa mélancolie se dissipe, plus rien ne pourra le retenir désormais.



❝ Je serais allé en Chine, je me serais fait matelot, flibustier, boucanier, sauvage, plutôt que de me rendre. Tel est mon caractère. Il est aussi inutile et dangereux pour une volonté étrangère de contrecarrer la mienne, si la passion l'anime, que de croire empêcher l'explosion de la poudre à canon en la comprimant. ❞

Hector Berlioz, *Mémoires*

La bibliothèque du Conservatoire est alors ouverte au public. Il s'y précipite afin d'y étudier, d'y copier, d'y apprendre les partitions de Gluck pour lesquelles il éprouve «une passion instinctive» et qui lui font «perdre le sommeil, oublier le boire et le manger». L'amphithéâtre de médecine est abandonné.

Sans plus tarder, il envoie une lettre à son père pour lui faire connaître «tout ce que [sa] vocation a d'impérieux et d'irrésistible, en [le] conjurant de ne pas la contrarier inutilement». Effrayé à l'idée que son fils puisse se donner à une carrière artistique, le docteur exhorte Hector à «quitter la poursuite d'une chimère pour revenir à une carrière honorable et toute tracée».

Luigi Cherubini (1760-1842), auteur de l'opéra *Médée* et de deux *Requiem*, n'appréciait ni les audaces de Berlioz en matière de composition, ni son impertinence.

Berlioz s'obstine. Il sera impossible de le fléchir dans sa détermination à devenir musicien

Et ce ne sont pas les lettres de sa famille, ni des séjours successifs à La Côte-Saint-André, qui pourront avoir raison de son désir érigé en volonté, mieux, en conscience d'un grand destin, d'un vaste et lumineux dessein à accomplir.

Puisqu'il sent qu'il ne peut rien faire d'autre que de la musique, Hector publie des romances et entreprend la composition d'une cantate,

le Cheval arabe. Cette œuvre est aujourd'hui perdue, ainsi que d'autres pièces écrites quelques mois plus tard mais c'est à cette époque que Berlioz fait la connaissance de Gerono, élève particulier d'un certain chevalier Lesueur. Gerono le présente à son maître, qui accueille le jeune Berlioz avec bienveillance et lui conseille de se familiariser avec son propre système musical... en suivant tout simplement les leçons de Gerono ! Berlioz y consent de bonne grâce.

De la rencontre de Berlioz avec Lesueur datent *les Noces d'or d'Obéron et de Titania*, et *Beverley ou le Joueur*.

Ainsi est-il admis au début de 1823 parmi les élèves particuliers de Lesueur

Né en 1760, Jean-François Lesueur a été directeur de la Chapelle impériale avant de partager avec Luigi Cherubini, directeur du Conservatoire, la charge de directeur de la Chapelle royale. Auteur de trente-trois messes et de cinq opéras (dont *les Bardes*, écrit en 1804), il professe une théorie inspirée de celle de Rameau mais où la musique est qualifiée d'expressive et imitative, épithètes qui ne sont pas sans toucher l'imagination de Berlioz. Et puis, Lesueur exprime une telle admiration pour Gluck, «Jupiter de l'Olympe musical» ! Pour Berlioz, Lesueur devient très vite un initiateur généreux et clairvoyant; il va jouer d'une certaine manière le même rôle que le docteur une dizaine d'années plus tôt.

LE CORSAIRE,

JOURNAL DES SPECTACLES, DE LA LITTÉRATURE, DES ARTS, DES MŒURS ET DES MODES.

Aimez qu'on vous conseille et non pas qu'on vous loue.

(N° 33.) MARDI 12 AOUT 1823. (1re Année.)

Cette époque est celle d'un Berlioz actif sur plusieurs fronts : en 1823, il rédige son premier article de journaliste

Publié le 12 août dans *le Corsaire*, cet article est dirigé contre les *dilettanti* admirateurs de Rossini et, selon Berlioz, de toutes les facilités du chant orné, conventionnel et superficiel. Parmi eux, Stendhal.

Passions et tentations

Partagé entre sa nostalgie de la nature et son désir de conquérir la ville, Berlioz aimera souvent, lors de ses crises de spleen, errer dans les campagnes des environs de Paris. En 1834, habitant de Montmartre, il descendra régulièrement de sa colline dans Paris-Babylone, comme il serait descendu aux enfers. Ce qui ne l'empêchera pas d'avouer : «Même à l'état calme, je sens toujours un peu d'isolement les dimanches d'été, parce que nos villes sont inactives ces jours-là, parce que chacun sort, va à la campagne; parce qu'on est joyeux au loin, parce qu'on est absent.» Mais l'âme artiste de Berlioz est aussi le lieu des paradoxes : sensible à la grâce des gestes et des rythmes, il magnifie dès la *Symphonie fantastique* le genre de la valse. Ce qui ne l'empêche pas, presque dans le même temps, d'imaginer les phrases convulsives, la pulsation haletante et les sonorités lugubres d'une page aussi violente et possédée que *la Mort de Cléopâtre*.

A l'Opéra

Pendant la première moitié du XIXe siècle, Paris connaît un rayonnement exceptionnel et attire nombre de compositeurs, d'abord italiens – Cherubini, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti –, puis d'autres, venus d'horizons divers – Meyerbeer, Liszt, Chopin. Après Gluck, installé à Paris à la fin du siècle précédent, la tragédie lyrique à la française se perpétue avant de s'effacer devant l'enthousiasme suscité par le bel canto, qui triomphe au Théâtre-Italien, puis par le «grand opéra», où le spectacle compte autant sinon plus que la musique et dont Meyerbeer est le maître incontesté. Fasciné par le théâtre et les possibilités dramatiques de la musique – toutes ses œuvres, même celles qui ne sont pas destinées à la scène en témoignent –, Berlioz ne verra toutefois qu'un seul de ses ouvrages monté sur la scène de l'Opéra de Paris. Son métier de critique l'oblige cependant à fréquenter assidûment la salle et à mesurer toujours plus lucidement le fossé qui sépare les aspirations d'un artiste et les engouements frivoles d'un public porté à la futilité.

On y lit notamment : «Eh ! qui pourrait nier que tous les opéras de Rossini pris ensemble ne sauraient supporter la comparaison avec une ligne de récitatifs de Gluck, trois mesures de chant de Mozart ou de Spontini et le moindre chœur de Lesueur !» Dès ce premier manifeste, les choix de Berlioz sont clairs.

Soucieux de séduire, d'être élégant, de regarder passer les gandins (sur le boulevard de Gand) en jouant lui-même au dandy avec escarpins très fins, pantalons à sous-pieds, gilets à boutons, manteaux-pèlerines en hiver, grands gibus à bords étroits, des boulevards à la galerie de Bois du Palais-Royal, de l'Opéra au Théâtre des Italiens, du Conservatoire au Quartier latin, Berlioz sait qu'il peut plaire et remporter les suffrages d'une société brillante et raffinée. Fantasque, souvent rêveur, toujours passionné même lorsqu'il est triste, il peut aussi se révéler spirituel et gai.

C'est à La Côte-Saint-André que Berlioz apprend à jouer de la guitare. Il restera tendrement fidèle à cet instrument, ami et complice de son adolescence.

Habitué des bals et des restaurants parisiens, il vit de la pension que lui envoie son père

A partir de 1825 toutefois, cette pension va devenir pour le docteur un instrument de pression. A plusieurs reprises, soit pour essayer de le faire revenir dans ce qu'il estime être le droit chemin, soit pour exprimer son exaspération devant les dettes accumulées par son fils (qui n'hésite pas à emprunter 1 200 francs pour faire jouer une *Messe solennelle)* le docteur lui coupe les vivres, puis rétablit la pension... pour la diminuer ensuite. Afin de subsister, Berlioz donne des leçons de flûte, de guitare, de solfège ; à la fin de 1826, il va jusqu'à s'inscrire au Théâtre des Nouveautés comme choriste et songe même à s'expatrier en Amérique du Sud. Mais Paris le retient. Heureusement, car une église de la capitale se propose d'accueillir son œuvre sacrée.

Saint-Roch retentit de son premier succès

Composée pendant l'automne 1824, sa *Messe solennelle* est créée le 10 juillet de l'année suivante sous la direction du chef d'orchestre de l'Opéra, Henri Valentino. «Je crois que ma messe a produit un effet d'enfer. [...] Quand j'ai entendu le crescendo de la fin du *Kyrie*, ma poitrine s'enflait comme l'orchestre, les battements de mon cœur suivaient les coups de baguette du timbalier.»

Lesueur n'est pas le moins enthousiaste de ses admirateurs : «Venez que je vous embrasse ; morbleu, vous ne serez ni médecin ni apothicaire, mais un grand compositeur ; vous avez du génie, je vous le dis parce que c'est vrai».

En 1827, après une seconde exécution de sa *Messe*, à Saint-Eustache cette fois, détachant le *Resurrexit* dont il reste assez content, Berlioz la brûlera. La faveur recueillie en 1825 l'encourage, car «tous les compositeurs savent quelle est l'importance et la difficulté, à Paris, de mettre le pied à l'étrier». Les compositions, alors, se succèdent. Si un projet d'opéra d'après Walter Scott, *Richard en Palestine*, est finalement abandonné, Berlioz écrit l'ouverture

« Dans l'*Iterum venturus*, après avoir annoncé par toutes les trompettes et trombones du monde l'arrivée du jugement suprême, le chœur des humains séchant d'épouvante s'est déployé ; ô Dieu ! je nageais sur cette mer agitée, je humais ces flots de vibration sinistres. [...] Ce n'est pas ma faute si les dames surtout ne se sont pas crues à la fin du monde. »

Hector Berlioz, lettre du 20 juillet 1825, consécutive au concert donné en l'église Saint-Roch (ci-dessus).

de *Waverley* inspirée du même romancier. «Ce géant de la littérature anglaise» jouit alors d'une faveur considérable à Paris et inspire encore à Berlioz un troisième projet : un opéra d'après *Robin Hood*, qui n'aboutira pas. Suivent deux ouvrages sur des paroles de son ami et confident Humbert Ferrand : la scène lyrique *la Révolution grecque* et surtout le drame en trois actes *les Francs-Juges*.

Composée entièrement pour l'Odéon en 1826, la partition des *Francs-Juges* sera ensuite retravaillée, vers 1828-1829, dans la perspective d'une représentation à l'Opéra ; mais la direction de celui-ci ayant refusé le livret, Berlioz laissera cette nouvelle version inachevée. Finalement, il se résoudra plus tard à employer les pages jugées les meilleures dans des œuvres futures : ainsi, la Marche au supplice de la *Symphonie fantastique* et l'Oraison de la *Symphonie funèbre et triomphale* proviennent de cet ouvrage.

Le style hyperbolique, fort prisé à l'époque, ne sera plus à la mode après 1830. Mais Berlioz le pratiquera toujours avec bonheur, le colorant d'une ironie mordante qui témoigne de son souverain détachement des êtres et des choses. S'il détruit son *Passage de la mer Rouge*, c'est qu'«un froid coup d'œil d'inquisiteur» lui en indique le peu de valeur. Il expliquera lui-même : «Il faut tâcher de faire froidement des choses brûlantes.» Tous ces projets ne l'aident guère à se faire reconnaître par sa famille.

Si *les Francs-Juges* sont écrits pour le théâtre de l'Odéon, l'ouverture de cet opéra, gardée intacte, est créée isolément le 26 mai 1828, salle du Conservatoire. «Tout ce que mon cœur peut contenir de rage et de tendresse est dans cette ouverture», confie Berlioz. Elle fait dès lors partie de ses programmes de concert et connaît un tel succès que le musicien, aidé par les conseils de Chopin, en effectue une réduction pour piano à quatre mains en 1836. Cette même année, Robert Schumann écrit un long article élogieux à propos de l'ouverture des *Francs-Juges*. Il en a fait de même l'année précédente avec la *Symphonie fantastique*, contribuant ainsi à la future célébrité de Berlioz en Allemagne.

Créateur du roman historique, sir Walter Scott (1771-1832) connaît un succès immense à Paris entre 1820 et 1830 – un million et demi d'exemplaires de ses œuvres vendu. Il inspire à Berlioz *Waverley* et, plus tard, *Rob Roy*, ses deux ouvertures écossaises.

Pendant l'été 1826, il se rend à La Côte-Saint-André. L'accueil est glacial

Hector se perd dans les réflexions les plus sombres, errant dans les champs et les bois ou restant enfermé dans sa chambre. Au bout de quelques jours, son père vient lui parler : «Je consens à te laisser étudier la musique à Paris... mais pour quelque temps seulement.» Et il lui demande, afin de ne pas affoler son épouse, de garder le secret. Il n'en faut pas plus pour transporter Hector.

Bientôt, toute la maison est au courant et sa mère, «l'œil étincelant, et tous ses gestes indiquant une émotion extraordinaire», se jette à ses pieds pour l'implorer. Mais il est trop tard, Berlioz ne rêve que de Paris et de musique. Il ne répond rien à sa mère qui s'écrie, dépitée par tant de détermination : «Tu n'es plus mon fils ! je te maudis !»

A l'issue de cette scène, l'aversion de Berlioz pour les «opinions religieuses», les «préjugés provinciaux» et autres «stupides doctrines» atteint son sommet. De retour à Paris, il sait qu'il lui faut préparer un coup d'éclat.

Berlioz écrira des scènes de bal et de danse dans nombre de ses œuvres à venir.

Une seule solution pour s'imposer : remporter le Grand Prix de Rome, consécration suprême pour tous les apprentis musiciens

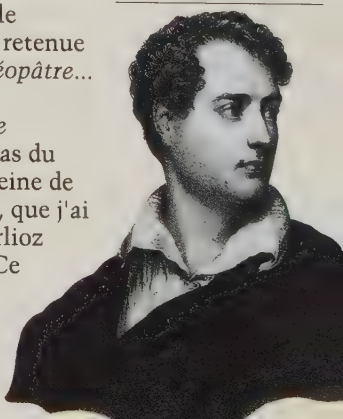
Il s'inscrit officiellement au Conservatoire et non plus seulement en tant qu'élève particulier de Lesueur, y suit les leçons de contrepoint et de fugue données par Reicha, et celles de composition toujours assurées par Lesueur. En juillet, il est écarté du

Concours de Rome dès l'épreuve éliminatoire. Il persévère : l'année suivante, sa cantate *la Mort d'Orphée* est déclarée inexécutable... par le pianiste chargé de jouer la réduction de la partition orchestrale ! En 1828, avec *Herminie* (qui contient déjà la future «idée fixe» de la *Symphonie fantastique*), il remporte le second prix. Persuadé, comme le lui confirme la coutume du Conservatoire, qu'il remportera le premier prix l'année suivante, il se livre sans retenue à son invention musicale dans *la Mort de Cléopâtre*... et aucun prix n'est décerné en 1829 !

C'est finalement en 1830 avec *Sardanapale* – «ouvrage fort médiocre qui ne représente pas du tout ma pensée musicale intime, partition pleine de lieux communs, d'instrumentations triviales, que j'ai été forcé d'écrire pour avoir le prix» – que Berlioz remportera le Premier Grand Prix de Rome. Ce prix, c'est «un diplôme, un titre, et l'indépendance et presque l'aisance pendant cinq ans».

La conviction qu'il est possible d'écrire

Lord Byron (1788-1824) ira mourir sur les rivages de Missolonghi lors de la guerre d'indépendance de la Grèce, cause qui passionnait alors l'Europe entière.



une autre musique lui est venue le 7 décembre 1824 à l'Odéon. Ce soir-là, Berlioz assiste à la première représentation parisienne du *Freischütz* de Weber. Pour lui, tout à sa passion pour les opéras de Gluck (et de Spontini, dont il vénère *la Vestale*), c'est une «apparition», même si *le Freischütz* apparaît «non point dans sa beauté originale, mais mutilé, vulgarisé, torturé et insulté de mille façons par un arrangeur», selon la déplorable habitude qu'avait l'Opéra de flatter un public peu exigeant.

Il n'empêche : la verve fantastique de Weber, son exaltation de la forêt allemande, les couleurs de son orchestre enchantent Berlioz

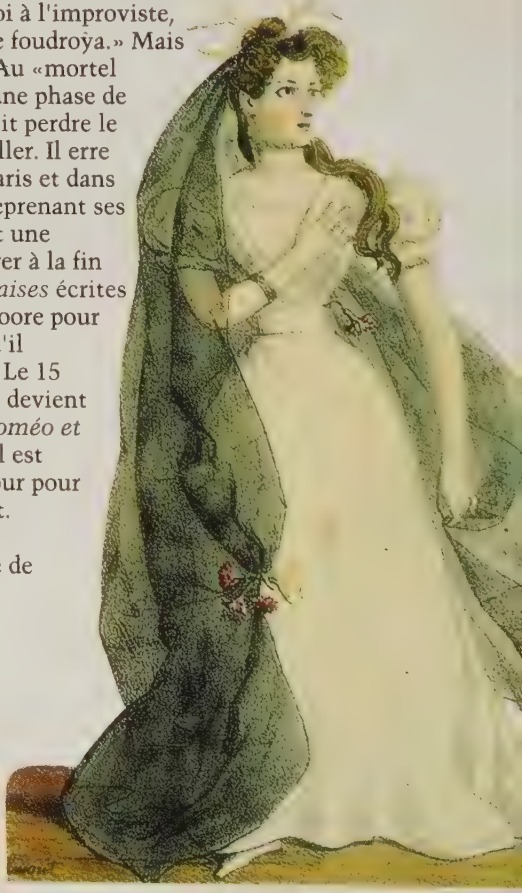
Nous sommes loin, avec Weber, de la tragédie lyrique à la française. Berlioz, désormais, est prêt à pénétrer au fond de l'âme romantique allemande et à s'enivrer d'une musique et d'une poésie plus étranges et moins policées que celles dont il s'est nourri jusqu'alors. Mais en attendant Goethe et Beethoven, il va être victime d'une autre apparition : celle de Shakespeare.

De *Sardanapale* (ci-dessus l'étude au pastel que fit Delacroix sur le même thème), il ne reste que l'incendie final, ajouté après coup, une fois le Prix obtenu. Les trois précédentes cantates nous sont parvenues intégralement. Elles sont toutes trois étonnantes par leur audace formelle (Berlioz bouleverse, au profit de l'intensité dramatique, l'alternance convenue des airs et des récitatifs) et montrent que le musicien a vite oublié les principes cultivés par ceux qui, en 1830, daigneront enfin le couronner.

L'apparition de Shakespeare et d'Harriett Smithson sera, selon Berlioz, le plus grand drame de sa vie. «Ver de terre amoureux d'une étoile», il mettra trois ans à exorciser son «infernale passion».

Le 11 septembre 1827, toujours à l'Odéon, il assiste à une représentation de *Hamlet*, donnée par une troupe de comédiens anglais. Ebloui par la pièce, il l'est aussi par la beauté de la comédienne qui interprète Ophélie, Harriett Smithson. «Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya.» Mais la secousse a été trop forte. Au «mortel amour» vient se conjuguer une phase de «léthargie morale» qui lui fait perdre le sommeil et le goût de travailler. Il erre «sans but dans les rues de Paris et dans les plaines des environs». Reprenant ses esprits, il compose d'un trait une sombre *Elégie* qu'il fait figurer à la fin de ses *Neuf Mélodies irlandaises* écrites sur des textes de Thomas Moore pour sa belle Harriett – recueil qu'il rebaptisera *Irlande* en 1849. Le 15 novembre, la *«fair Ophelia»* devient *«sweet Juliet»*; en voyant *Roméo et Juliette*, Berlioz conçoit qu'il est définitivement abîmé d'amour pour Shakespeare et pour Harriett.

«Les coups de tonnerre se succèdent» : le 30 novembre de la même année, il entend pour la première fois une page orchestrale de «l'immense Beethoven». Trois mois plus tard, les *Troisième* et *Cinquième Symphonies*, exécutées par la Société des concerts du Conservatoire sous la direction de François



Habeneck, ne font qu'«augmenter la douloureuse intensité» de son amour shakespearien. Enfin, à la toute fin de 1827, Gérard de Nerval publie sa traduction française du premier *Faust* de Goethe. Elle engendre en Berlioz une «impression étrange et profonde».

Désormais, le panthéon artistique de Berlioz est constitué : Virgile, Shakespeare et Goethe en poésie ; Gluck, Weber et Beethoven en musique

Tant d'émotions le brisent un moment : «Malgré tous mes efforts, la vie m'échappe, je n'en retiens que des lambeaux.» Mais il retrouve rapidement le désir de créer et compose les *Huit Scènes de Faust* en 1828. Telles quelles, celles-ci constituent un ensemble étonnant par leur variété et l'audace qui les anime. On y trouve Marguerite et Méphistophélès (ce dernier confié à une voix de ténor)... mais le personnage de Faust en est absent. Les forces de la nuit sont à l'œuvre.

Conscient de l'originalité de son ouvrage, Berlioz en fait parvenir un exemplaire à Goethe. Ce dernier apprécie les *Huit Scènes*, mais il commet l'erreur de

•• Il y a une Amérique musicale, dont Beethoven [ci-dessus, à côté de Gluck et de Weber] a été le Colomb, je serai Pizarre ou Cortéz. ••
Hector Berlioz, lettre du 21 avril 1831

François Habeneck, «habile mais incomplet et capricieux chef d'orchestre», dirigera la première exécution de la *Symphonie fantastique*.

les soumettre au jugement de son maître de musique, Zelter, lequel n'y voit que «des éternuements, des croassements, des vomissements». Goethe ne répondra pas à Berlioz.

«Toujours sous l'influence du poème de Goethe», il écrit sa «Symphonie fantastique»

L'œuvre s'intitule d'abord *Episode de la vie d'un artiste*; l'expression «symphonie fantastique» n'est encore qu'un sous-titre, sans doute inspiré à Berlioz par la publication récente de deux traductions françaises des *Contes fantastiques* d'E. T. A. Hoffmann qui l'ont beaucoup impressionné. Berlioz, avec sa symphonie, écrit une véritable autobiographie en musique, confiant à une mélodie appelée idée fixe le soin de figurer la femme aimée. Accompagnée d'un texte baptisé programme, la symphonie raconte la passion d'un «jeune musicien d'une sensibilité maladive et d'une imagination ardente [qui] s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux» mais sombre

« Shakespeare et Goethe ! les muets confidents de mes tourments, les explicateurs de ma vie ! »

Hector Berlioz, lettre du 16 septembre 1828

en réalité dans un lourd sommeil peuplé de cauchemars, jusque dans le mouvement final, où le thème de l'idée fixe n'est plus qu'une parodie.

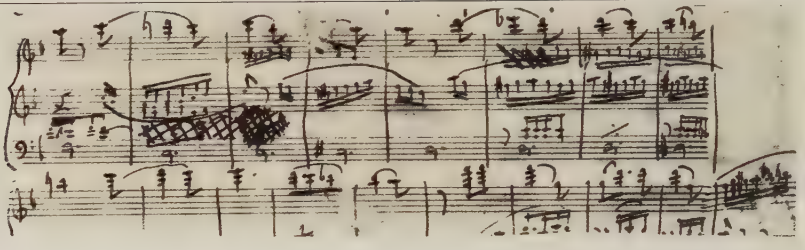
Car, au printemps 1830, Berlioz s'abandonne aux démons d'une autre passion, cette fois violemment sensuelle

Il s'est follement épris d'une charmante pianiste, Camille Moke, qui donne des leçons dans la pension de jeunes filles où lui-même enseigne la guitare. Aussitôt, elle lui met «au corps toutes les flammes et tous les diables de l'enfer»... et lui révèle la manière dont Harriett, moins noble que ne l'imaginait Berlioz, a commis maintes infamies. Hector croit Camille sur parole. Il se répand à son tour sur cette «malheureuse fille Smithson».

Néanmoins, Berlioz reste fidèle à Shakespeare. Il compose une *Fantaisie sur «la Tempête»* et appelle Camille son Ariel (personnage qui intervient dans cette comédie féerique). Il projette même d'enlever celle avec qui bientôt il va se fiancer... mais les amants ne dépassent pas Vincennes.

L'année 1830 s'achève. Comme on aime à le rappeler, elle s'est ouverte, le 25 février, avec la bataille d'*Hernani*. Elle s'est poursuivie, les 27, 28 et 29 juillet, par la Révolution qui met fin au règne de Charles X et permet à Louis-Philippe de prendre le pouvoir ; Berlioz, en loge pour le Concours de Rome, sort in extremis le 29 pour «polissonner dans Paris, le pistolet au poing» : il vient d'arranger *la Marseillaise* pour grand orchestre et «tout ce qui a une voix, un cœur et du sang dans les veines». Elle se terminera, le 5 décembre, par la création de la *Symphonie fantastique*. Berlioz va fêter ses vingt-sept ans.

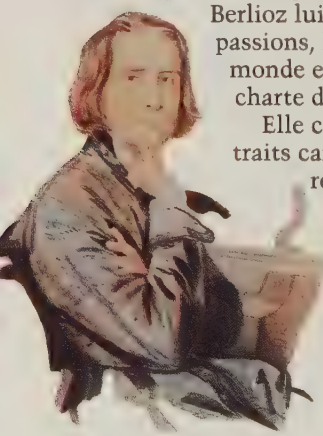
« Oui, je suis changeante, mais comme une robe de soie dont les nuances seules varient et dont la couleur reste. »
Camille Moke



Sans aucun doute, il a conscience de donner à entendre là une musique inouïe

Cette œuvre géniale et inspirée, nul n'eût jamais osé l'imaginer avant lui. La *Symphonie fantastique* ne suit que de sept ans la dernière symphonie de Beethoven, mais elle inaugure un nouveau monde en musique par l'accent si personnel de ses nombreuses mélodies, son foisonnement rythmique et le relief saisissant de son orchestre, lequel n'est pas une parure mais un élément de structure de la musique : Berlioz ne compose pas au piano, qu'il ne pratique d'ailleurs pas ; il conçoit son œuvre en pensant dès le départ aux différents instruments de l'orchestre.

Elégante et désespérée, lyrique et sauvage, alternant la douceur la plus mélancolique et les visions les plus sataniques, elle met en scène Berlioz lui-même, le rêve, les passions, l'amour, la nature, le monde et les enfers, et se fait la charte du romantisme musical. Elle contient la plupart des traits caractéristiques que l'on retrouvera dans ses œuvres postérieures : construction imprévue des différentes parties, dictée par les besoins dramatiques et les métamorphoses de l'idée fixe ; étagement de l'univers sonore selon différents plans, permettant des effets



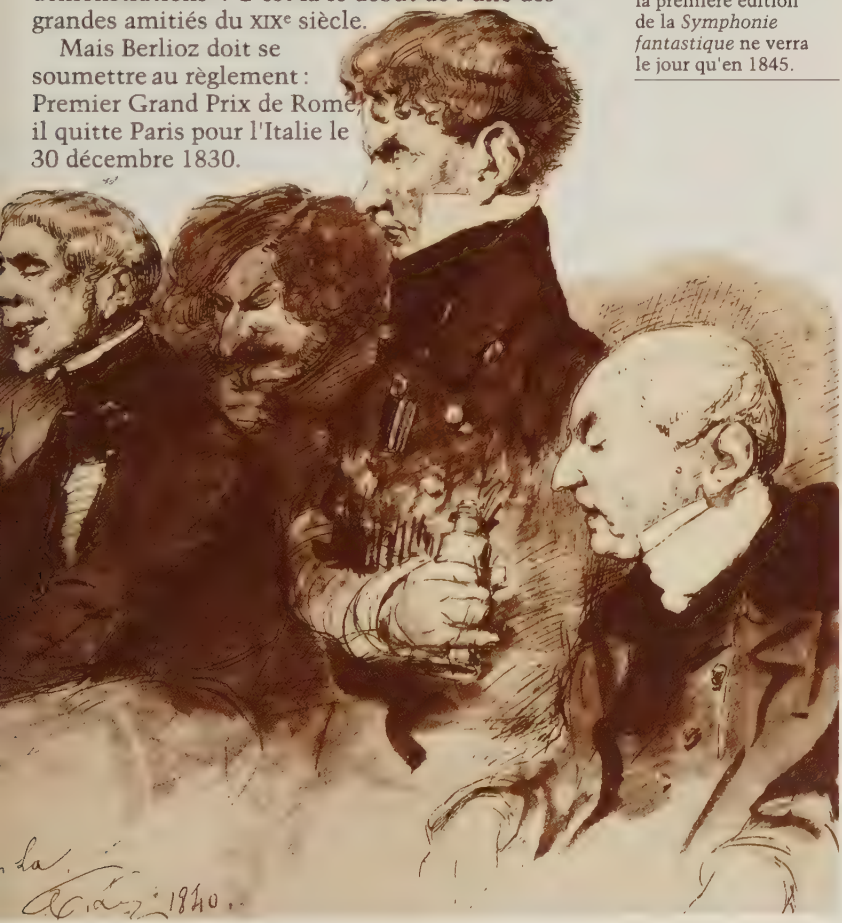
Franz Liszt (bas gauche) devient vite un ardent défenseur de la *Fantastique*.

de lointain et de fantastique – Berlioz met un hautbois dans la coulisse pour le faire répondre en écho à un cor anglais, les deux instruments figurant deux pâtres qui se répondent d'une montagne à l'autre ; utilisation d'instruments rares, comme les cloches, etc.

Franz Liszt ne s'y trompe pas, qui se fait «remarquer de tout l'auditoire par ses applaudissements et ses enthousiastes démonstrations». C'est là le début de l'une des grandes amitiés du XIXe siècle.

Mais Berlioz doit se soumettre au règlement : Premier Grand Prix de Rome, il quitte Paris pour l'Italie le 30 décembre 1830.

Durant toute sa carrière, Berlioz ne cessera de parfaire dans le détail la rédaction de ses partitions, n'abandonnant rien au hasard ni au caprice des interprètes, éprouvant sa musique au fil des concerts avant de se décider à la publication de ses ouvrages. Ainsi, la première édition de la *Symphonie fantastique* ne verra le jour qu'en 1845.



Pour gagner l'Italie, Berlioz se rend à Marseille, d'où il va traverser la mer Ligurienne. Ses sentiments sont à la tristesse : il quitte Paris au moment où commence sa célébrité ; il laisse aussi Camille, sa fiancée, pour accomplir son «fatal voyage».

CHAPITRE III

UN PALAIS DE SABLE

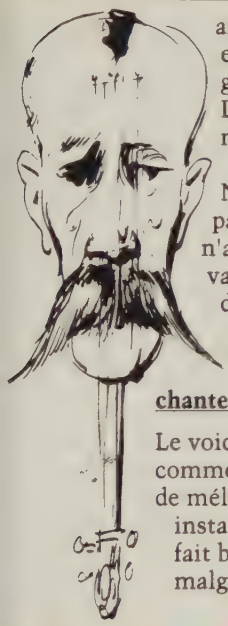
À Rome, Berlioz se sentira en exil, n'appréciant ni le Café Greco, «détestable taverne», ni le carnaval romain, «fort gras», ni la musique italienne : Bellini, l'auteur des *Capuletti e Montecchi*, n'est pour lui qu'un myrmidon.

Après une étape à Florence, Berlioz arrive à Rome, précédé de sa réputation

Tout de suite, il s'ennuie. Il ne croit plus à rien. Heureusement, il rencontre Mendelssohn, qui partage ses passions pour Gluck et Beethoven, le conduit à travers les ruines de Rome, lui montre le tombeau du Tasse et lui procure «les seuls instants supportables» de son séjour.

Un souci l'accable : Camille. Elle ne lui écrit pas. C'en est trop : il va rentrer à Paris. Le voici déjà à Florence, où il tombe malade. Il découvre *le Roi Lear* de Shakespeare, qui le fait se rouler convulsivement dans l'herbe pour «satisfaire [ses] transports». C'est alors qu'arrive une lettre de Mme Moke, la mère, annonçant les fiançailles de sa fille avec Camille Pleyel. Trahison ! La décision de Berlioz est prise : il va s'introduire déguisé chez Mme Moke, la tuer

Le bateau qui emmène Berlioz en Italie est rempli d'insurgés. Parmi eux, un capitaine corsaire vénitien. L'imagination de Berlioz s'enflamme ; il pense à Byron, l'auteur du *Corsaire*, sans oublier que l'heure est aussi à la raillerie : «Si les guerres et les révolutions n'étaient pas devenues un tel lieu commun, je m'en mêlerais»...



ainsi que sa fille et son futur gendre, enfin se suicider. Les chevaux galopent ; Gênes, Vintimille, Nice... La vie le reprend, et la beauté du monde, et le désir de composer.

N'ayant pas quitté l'Italie car Nice, Nizza à cette époque, fait partie du royaume de Sardaigne, il n'a pas perdu sa pension. Et à Nice, il va passer «les vingt plus beaux jours de [sa] vie».

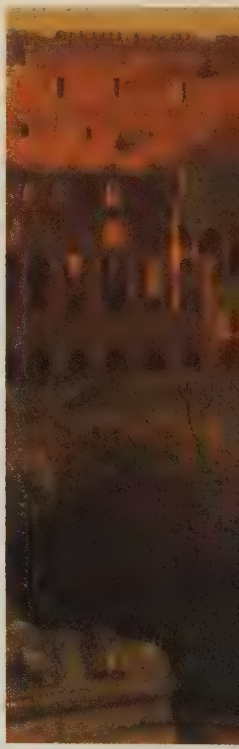
«Je vis entièrement seul, j'écris l'ouverture du "Roi Lear", je chante, je crois en Dieu. Convalescence»

Le voici de nouveau à Rome. Alors va commencer une longue année d'attente et de mélancolie. L'Académie de France, installée Villa Médicis, lui fait broyer du noir, malgré les réceptions

... Tout à coup, du vent. Une lanterne casse, et met le feu au bateau. Vient une tempête «sublime d'horreur». Berlioz brave la mort, s'apprête à «lui cracher à la face». Mais le bateau se redresse, la nuit passe. Les voici à Livourne.

« Rien n'est comparable pour la beauté aux lignes de l'horizon romain, à la douce inclinaison des plans, aux contours suaves et fuyants des montagnes qui le terminent. »

Chateaubriand,
Voyage en Italie



de son directeur, le peintre Horace Vernet.

Berlioz préfère lire Byron dans un confessionnal de la basilique Saint-Pierre, ou chasser dans les Abruzzes en se remémorant Virgile. Voyager, le seul remède au spleen. Il va se mettre à errer à travers la campagne et les montagnes d'Italie, muni d'une guitare ou d'un fusil de chasse...

De cette année italienne passionnément vide date un nombre restreint de compositions musicales

Il ne ramènera guère que l'ouverture de *Rob Roy*, d'après Walter Scott ; *la Captive*, mélodie sur une des *Orientales* de Victor Hugo (auquel il écrit, après avoir lu *Notre-Dame de Paris* : «Oh ! vous êtes un génie,un être puissant, un colosse à la fois tendre, impitoyable, élégant, monstrueux, rauque, [...] caressant et

« J'ai laissé Rome sans regret. [...] J'ai revu Florence avec émotion. C'est une ville que j'aime d'amour. Tout m'en plaît, son nom, son ciel, son fleuve, ses poutres, ses palais, son air, la grâce et l'élégance des habitants, les environs, tout, je l'aime, je l'aime. »

Berlioz,
lettre du 13 mai 1832

méprisant»); *le Retour à la vie*, «mélologue» conçu comme la fin et le complément de la *Symphonie fantastique*. Avec un sens étonnant de l'invention – Berlioz n'aura de cesse, dans chacune de ses œuvres, d'imaginer une forme inédite –, cet ouvrage étrange réunit six compositions antérieures, liées entre elles par un monologue immense et le rappel du thème de l'idée fixe. Berlioz y règle ses comptes avec l'amour et la mort et tente de renaître à la vie par le seul philtre de la création musicale.

Après la descente aux enfers de la *Symphonie fantastique*, *le Retour à la vie* (modifié et rebaptisé *Lelio* en 1855) convoque Shakespeare et Beethoven, Faust et l'Italie, Juliette et Ophélie, brigands et musiciens, dans un chaos sublimé où se conjuguent frissons amoureux impalpables, fantaisie émerveillante et frénésie échevelée.

Le 7 novembre 1832, Berlioz est de retour à Paris : il faut faire jouer toutes ces œuvres

Il n'a qu'un souci en tête : très vite, se rappeler au souvenir du public et du monde musical en organisant un concert. Berlioz retient la salle du

Conservatoire, sa salle préférée, pour un concert fixé au 9 décembre, que dirigera Habeneck. Au programme, la *Symphonie fantastique* et *le Retour à la vie*, c'est-à-dire le roman musical d'Harriett et d'Hector. Or, après bien des péripéties, Harriett Smithson est de retour à Paris. Elle y connaît l'échec, le vent a tourné. C'est Berlioz désormais qui suscite la curiosité, la polémique, voire l'enthousiasme. Poussée par son entourage, Harriett décide d'assister au concert de celui qui l'idolâtrait autrefois.

Le 9 décembre arrive. Dans la salle, tous les amis de Berlioz, journalistes, écrivains : Alexandre Dumas, Heinrich Heine, Eugène Sue ; mais peu de musiciens, Lesueur et Paganini exceptés. Dans une loge, près de la scène, Harriett. C'est un triomphe. L'acteur Bocage, beau ténébreux, silhouette lunaire, visage blême, voix de tempête, qui vient l'année précédente d'incarner Antony dans la pièce de Dumas, déclenche les cris et les bravos.

Six jours après son concert au Conservatoire, Berlioz est enfin présenté à Harriett Smithson

Et à nouveau il est abîmé d'amour. «Je ne la quitterai jamais. C'est mon étoile [...]. Elle embellira les derniers temps de ma vie qui, je l'espère, ne sera pas longue.» Il n'a plus qu'un désir : l'épouser, même s'il sait qu'elle est ruinée.

A La Côte-Saint-André, on s'affole une fois de plus : les parents de Berlioz ne veulent pas entendre parler mariage avec une comédienne. Quant à Harriett, elle consent, puis elle hésite. Enfin, le 3 octobre 1833, à la chapelle de l'ambassade britannique, le mariage est

« La troupe anglaise que nous amène Mlle Smithson est complètement détestable, y compris ladite actrice, dont la réussite chez nous fut jadis le résultat d'autre chose que son talent. [...] Tout est changé, trop éclairé maintenant pour qu'on s'intéresse à cette redite. »

Courrier des théâtres

célébré, Liszt figure parmi les témoins. Harriett conquise, place nette est laissée à la musique.

S'il désire écrire un opéra, Berlioz a besoin du journalisme pour survivre ; il lui faudra mener de front les deux tâches

Armand Bertin fait à cette époque partie de la commission de surveillance de l'Opéra.

Il obtient la chronique musicale du *Rénovateur* dès la fin de 1833, puis collabore à la *Revue et gazette musicale*. En 1835, il commence à écrire dans le très orléaniste *Journal des débats*, organe officieux de Louis-Philippe. Les *Débats* apportent à Berlioz un appui essentiel : «Mes affaires, à l'Opéra, sont entre les mains de la famille Bertin», à laquelle appartient le journal. Il va lui falloir intriguer en effet, et se recommander de ses protecteurs, pour que l'un de ses projets soit accepté par le directeur de l'Opéra, que Berlioz qualifie d'ailleurs, comme il le fait du directeur de l'Opéra-Comique, de «stupide industriel».

Mais quel sujet pour l'Opéra ? Une nouvelle version des *Francs-Juges* ? Un *Hamlet* ? Un *Antony* ? *Les Brigands*, d'après Schiller ? *Beaucoup de bruit pour rien*, d'après Shakespeare ? Ou encore une *Esmeralda*, d'après *Notre-*

Dame-de-Paris ? Non. A cette époque, Berlioz songe plutôt à reprendre un projet qu'il a imaginé dès l'été 1831 : un «oratorio colossal» intitulé *le Dernier Jour du monde*, qui devient dans son esprit un opéra, mais dont le projet est refusé par Louis Véron, directeur de l'Opéra, qui «n'ose pas». Or, c'est en 1833 que paraît la traduction française des *Mémoires* du sculpteur et ciseleur Benvenuto Cellini dont Berlioz a admiré le *Persée* à Florence. Elle fait une si grande impression sur lui qu'il choisit d'en extraire plusieurs épisodes dont l'enchaînement servira de trame à l'ouvrage qu'il a le dessein d'entreprendre. Son choix fait, il lui faut un librettiste. Ils seront deux : Auguste Barbier et Léon de Wailly, aidés par Alfred de Vigny.

Destiné à l'Opéra-Comique, où Berlioz est considéré comme «un sapeur, un bouleverseur du genre national», le livret est refusé. Adapté pour l'Opéra, il est finalement accepté par le nouveau directeur, Edmond Duponchel.

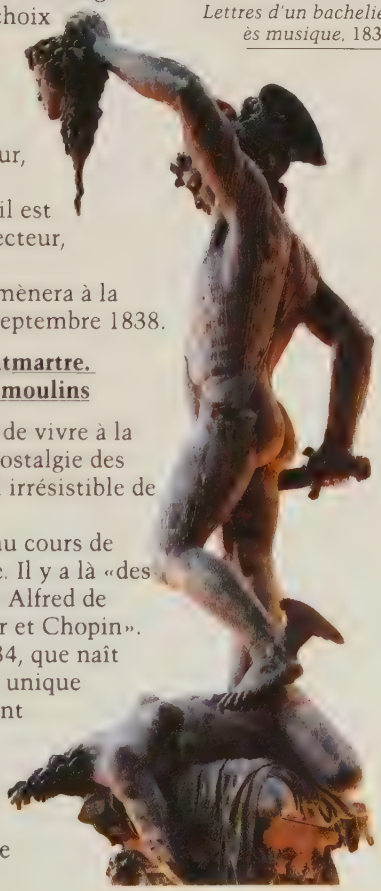
Long et difficile sera le chemin qui mènera à la première de *Benvenuto Cellini*, le 10 septembre 1838.

Harriett et Hector emménagent à Montmartre. La colline est couverte de vignes et de moulins

Berlioz semble avoir réalisé là l'utopie de vivre à la campagne près de la ville, mariant la nostalgie des grands espaces de son enfance à l'appel irrésistible de la vie parisienne.

C'est l'époque où il reçoit ses amis au cours de parties de campagne dans son ermitage. Il y a là «des célébrité musicales et poétiques : MM. Alfred de Vigny, Antoni Deschamps, Liszt, Hiller et Chopin». C'est là également, la même année 1834, que naît Louis, le fils de Berlioz, qui restera son unique enfant. Adèle, la sœur chérie tendrement fidèle, est la marraine.

Entre les soirées parisiennes, le journalisme et les goûters champêtres, Berlioz dispose évidemment de peu de temps mais il jouit de la paix nécessaire à la composition.



« Je me trouvai bientôt au pied du *Persée* de Benvenuto Cellini. La vue de cette noble figure, grandie encore par le prestige de la nuit, me fit une singulière impression. Il me sembla qu'une voix mystérieuse se faisait entendre, que l'esprit de la statue me parlait. »

Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique*, 1839

Il sait que l'Opéra seul peut l'imposer définitivement. Les célébrités du moment ont nom Rossini et Meyerbeer. C'est pourquoi Berlioz met tous ses espoirs dans *Benvenuto*. Cependant l'année 1834 voit la composition de romances, d'un chœur (*Sara la baigneuse*, deuxième composition sur un texte des *Orientales* de Hugo), et surtout de *Harold en Italie*.

Suscitée par Paganini, cette œuvre est une symphonie avec alto principal et non un concerto pour alto, car l'instrument soliste vient toujours se superposer à l'orchestre ou se perdre dans celui-ci, tel un voyageur pensif et solitaire, sans jamais dialoguer avec lui.

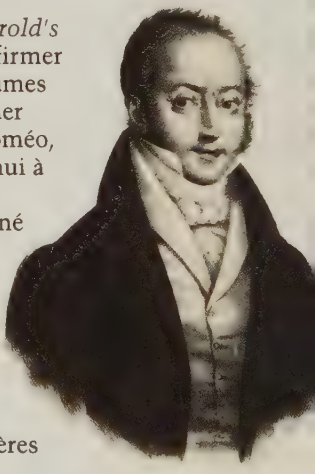
La symphonie fait écho à ses lectures ferventes de Byron dans la campagne romaine

Pour Berlioz, s'identifier au héros de *Childe Harold's Pilgrimage*, le poème de Byron, c'est à la fois affirmer la filiation du poète au musicien, marier les brumes du nord de l'Europe au soleil de l'Italie, conjuguer enfin la poésie anglaise et Virgile, Hamlet et Roméo, Elseneur et Vérone. Car si Berlioz a connu l'ennui à Rome, il y a rencontré la solitude exaltante et désolée au sein d'une nature sauvage, et a ramené d'Italie des impressions brûlantes.

En quatre mouvements grisés de couleurs et de rythmes, Berlioz renouvelle le principe de l'idée fixe. Il réutilise également les meilleures pages de son ouverture de *Rob Roy*, mal accueillie lors de sa création en 1833, et rend hommage au Beethoven de la *Neuvième Symphonie* en citant les motifs des trois premières parties au début de son finale.

L'œuvre est créée le 23 novembre 1834, salle du Conservatoire, avec un grand succès, même si Berlioz, quelques jours plus tard, reçoit une lettre anonyme qui l'encourage au suicide. Le soliste est Chrétien Uhran, «l'altiste mystique», et non Paganini, qui est à ce moment en voyage.

Les mois qui suivent sont tout entiers consacrés à *Benvenuto Cellini*. A peine Berlioz prend-il le temps d'écrire une cantate sur la mort de Napoléon, *le Cinq-Mai*, pendant l'été 1835.



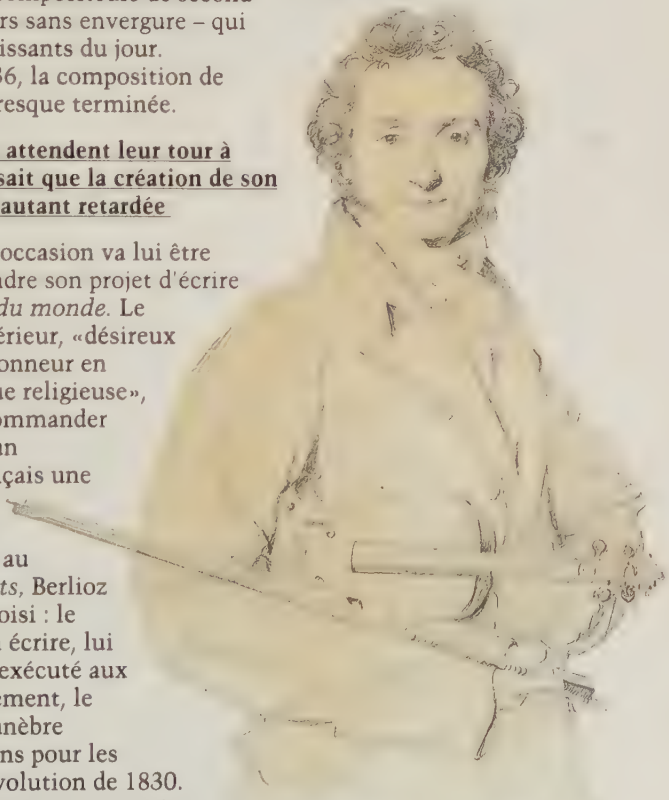
Même s'il reconnaît que *le Barbier de Séville* est un authentique chef-d'œuvre, Berlioz reprochera toujours à Rossini, «le gros homme gai», d'avoir mis la musique au service des acrobaties vocales pratiquées par les divas.

Désormais, Berlioz est une célébrité, ce qui ne manque pas de susciter des jalousies

Liszt écrit une fantaisie sur deux thèmes du *Retour à la vie*, participe à plusieurs concerts de son ami, prend sa défense dans les journaux. Son poste de critique musical, même s'il fait souffrir Berlioz en lui dérobant de plus en plus de temps, lui procure une «position armée» d'où il peut défendre, sans faiblesse ni concession, ses conceptions du beau et de l'idéal. Mais il lui cause également bien des inimitiés parmi les médiocres – compositeurs de second ordre et directeurs sans envergure – qui sont aussi les puissants du jour.

A la fin de 1836, la composition de *Benvenuto* est presque terminée.

Paganini juge trop peu flatteuse pour son Stradivarius la partie d'alto solo ménagée par Berlioz dans la fantaisie dramatique qui deviendra *Harold en Italie*, et que le violoniste infernal ne découvrira que quatre ans plus tard.



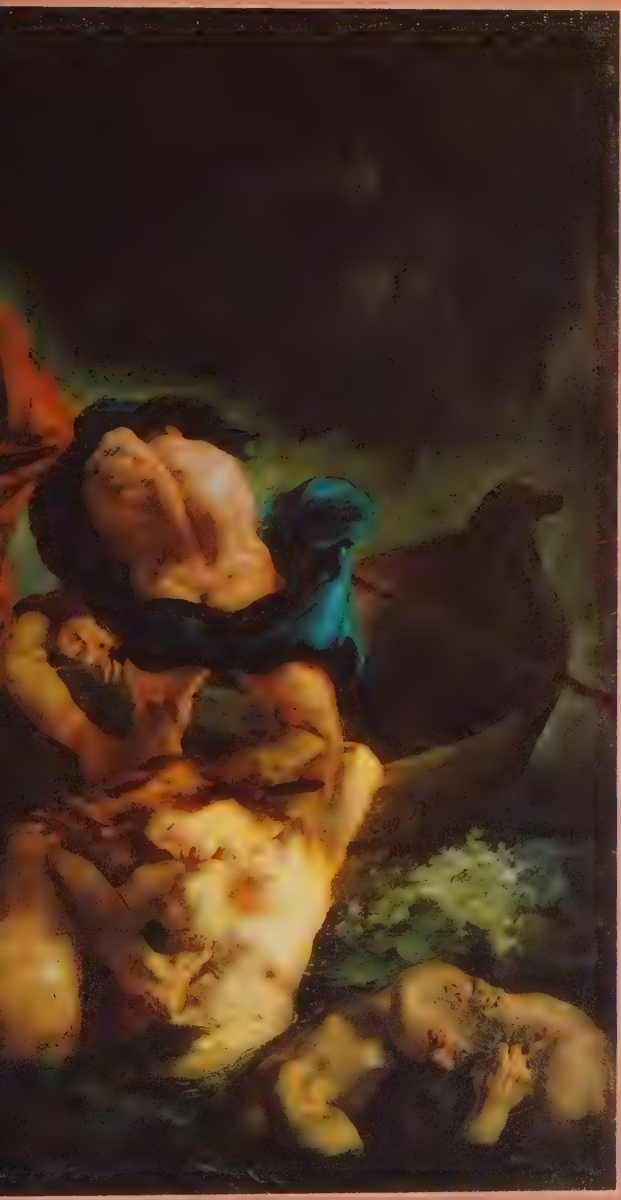
Comme d'autres attendent leur tour à l'Opéra, Berlioz sait que la création de son ouvrage en est d'autant retardée

C'est alors que l'occasion va lui être donnée de reprendre son projet d'écrire un *Dernier Jour du monde*. Le ministre de l'Intérieur, «désireux de remettre en honneur en France la musique religieuse», lance l'idée de commander chaque année à un compositeur français une messe ou un oratorio. Proche du pouvoir grâce au *Journal des débats*, Berlioz est le premier choisi : le *Requiem* qu'il va écrire, lui assure-t-on, sera exécuté aux frais du gouvernement, le jour du service funèbre célébré tous les ans pour les victimes de la révolution de 1830.

Le sujet l'enflamme et en moins de trois mois la grandiose partition est achevée.

Les «merveilleux jardins» d'Italie

À l'image du peintre Turner (1775-1851), dont la vision romantique du monde est très proche de la sienne, Berlioz parcourt l'Italie jusqu'à l'épuisement pendant plus d'un an, en quête de brigands, de «pauvres vieux couvents déserts», de ruines, de «grands bois de châtaigniers au noir feuillage», de poudre et de cigares, de cloches lointaines et de tambours de basque. Il jouit d'une «liberté vraie, absolue, immense!» A l'art officiel italien, il préfère les mandolines, les musettes et le stimbalo des paysans, ou la chanson d'amour d'un *ragazzo*. Au moins cette musique a-t-elle «de la naïveté et du caractère». Cette effusion, cet enthousiasme à évoquer des atmosphères et des paysages, on en retrouve l'écho dans le vaste élan lyrique et l'incomparable plastique de ses mélodies. Dans *Harold en Italie*, le son du cor anglais, celui de l'alto, «tristement passionné» et «d'une mélancolie profonde», évoquent le trouble enivrant de son imagination.



Couleur et dessin

Delacroix et Berlioz se connaissaient et s'appréciaient peu, même si leurs thèmes d'inspiration étaient en partie communs. A l'auteur de la *Symphonie fantastique*, Delacroix a toujours préféré Mozart; plutôt que le peintre de *Dante et Virgile aux enfers*, Berlioz a choisi la lumière et les soirs de Claude Lorrain. Théophile Gautier les rapprochait cependant volontiers, et on peut en effet trouver chez les deux artistes un goût partagé pour la couleur et le mouvement, qui s'expriment en musique par la richesse des timbres, la complexité des rythmes et l'originalité du dessin des mélodies. Dans son souci de maîtriser l'espace tel un paysage ou une toile aux vastes proportions, Berlioz dispose ses forces musicales, voix et instruments, de manière à rendre au mieux justice à ses partitions. L'un des premiers, il impose des orchestres nombreux, afin d'exalter la dynamique et le relief de sa musique et d'en souligner les multiples nuances; il raffine ses choix instrumentaux afin d'obtenir les couleurs les plus neuves et les plus précises, substance même de son langage musical.

Berlioz a vu grand : un ténor solo, plusieurs centaines de choristes, un orchestre géant comprenant notamment dix-huit contrebasses et huit paires de timbales, auquel il ajoute quatre ensembles de cuivres «qui doivent occuper chacun un angle de la grande masse vocale et instrumentale».

Plus de deux siècles après Giovanni Gabrieli, Berlioz renoue avec l'idée d'une disposition spatiale des forces musicales

Celle-ci lui permet de s'emparer de l'auditeur par l'impression physique irrésistible que produit la musique. Mais, soucieux de frapper l'imagination au plus juste, il écrit une œuvre austère et grave faite de grandes arches mélodiques où la nuance piano est la plus fréquente. Il réserve ce que David Cairns appelle son «artillerie apocalyptique» à certains moments clés où l'irruption soudaine des fanfares et des percussions exprime l'écroulement des mondes, la débâcle et le désespoir de l'humanité avec un faste et une violence cataclysmiques.

Berlioz, avec cette *Grande Messe des morts*, agit plus que jamais en musicien visionnaire qui explore les contrées inconnues de son art : même s'il convoque un nombre considérable d'exécutants, c'est toujours dans un souci de contraste, de relief et de variété des couleurs ; les trombones et les flûtes de l'*Hostias*, célèbre exemple, qui semblent embrasser des espaces immenses, valent d'abord par l'alliage inouï de leurs timbres. Le silence, le fracas et la transparence jouent chacun leur rôle dans l'économie de l'ouvrage. Le *Requiem*, par son audace autant que par son ampleur, marque une date dans l'histoire de la musique sacrée.

L'époque est à l'agitation : révolution en 1830, émeutes en 1832, attentat de Fieschi contre Louis-Philippe en 1835

La cérémonie de juillet est brutalement annulée pour des raisons politiques. «A présent, me voilà avec le plus grand ouvrage musical qu'on ait jamais écrit, je pense, comme Robinson avec son canot, impossible de le lancer.»

« Tout corps sonore mis en œuvre par le compositeur est un instrument de musique. »

Il faudrait à Berlioz un événement jugé historique ou une circonstance d'envergure nationale pour que l'Etat lui permette de créer son *Requiem*. L'été passe. Lesueur meurt au mois d'octobre. Quelques jours

En opposant les masses et les détails, Berlioz joue avec la dynamique. En distinguant des plans sonores successifs, il inaugure une saisissante «topologie» musicale, selon le mot de Pierre Boulez. Et il produit avec le *Requiem* une œuvre étrange et neuve qui fait écrire à Alfred de Vigny, après le concert aux Invalides (ci-dessous), dans son *Journal d'un poète* : «La musique était belle et bizarre, sauvage, convulsive et douloureuse.»

plus tard, la prise de Constantine est annoncée à Paris. Le général Damrémont vient de mourir sous les murs de la ville. Aubaine ! Berlioz y voit le salut pour sa partition, écrit au ministre de la Guerre, et réussit à imposer son *Requiem*.

Le 5 décembre 1837, en la chapelle Saint-Louis-des-Invalides, a lieu la première audition de l'œuvre, sous la direction de Habeneck (encore), «devant les princes, les ministres, les pairs, les députés, toute la presse française, les correspondants des presses étrangères et une foule immense». L'événement est considérable.

Le succès, et après ? Berlioz sait que ce genre de victoire reste sans lendemain. Seul le théâtre peut lui assurer un avenir musical à Paris

En mars 1838, enfin, *Benvenuto* entre en répétitions à l'Opéra. «Nonchalance», «dégoût évident», «mauvaise humeur» du chef d'orchestre (Habeneck, toujours lui !), «sourdes rumeurs», «observations stupides», tels sont les signes de l'«hostilité générale» que rencontre *Benvenuto* lors des répétitions. On regarde Berlioz «comme une espèce de fou dont la musique [n'est et ne peut être] qu'un tissu d'extravagances».

Que peuvent comprendre les habitués de l'Opéra à une telle partition ? Avec *Benvenuto*, Berlioz produit une œuvre singulièrement irrévérencieuse. Il s'y moque des pouvoirs et de l'Eglise – le Pape, sous la pression de la censure, doit être transformé en cardinal ; il raille à la fois les artistes officiels sans talent et les trésoriers cupides ; il parodie dans sa musique les roulades à la Rossini et les poncifs du grand opéra ; surtout, il exalte l'Artiste : Benvenuto Cellini, l'artiste florentin, est évidemment le double de Berlioz lui-même, qui a composé sa partition comme il aurait écrit une symphonie, exigeant de l'orchestre une précision et une virtuosité inconnues jusqu'alors au théâtre, où les musiciens sont plutôt habitués à platement accompagner les chanteurs.

Après l'âpre grandeur traversée de clameurs paniques et de tumultes comme des tremblements de terre de la *Grande Messe des morts*, *Benvenuto Cellini* est l'opéra de la virtuosité rythmique, de l'abondance mélodique et de la multiplicité des couleurs. Chatoyante et nerveuse, capricieuse et toujours élégante, la musique de *Benvenuto* est celle de l'allégresse dont est possédé le créateur. Berlioz, même s'il ne rompt pas avec l'alternance des récitatifs, des airs, des ensembles et des chœurs, chère à la tradition de l'opéra, signe là une partition d'une originalité radicale, isolée dans la première moitié du XIXe siècle, et dont l'insuccès sera fatal à sa carrière de compositeur lyrique.

Avec *Benvenuto Cellini*, trop intègre, trop plein d'une exigence qui l'honore mais dépasse de mille coudées l'intelligence et la sensibilité de ceux qui fréquentent l'Opéra, Berlioz est victime de sa sublime insolence et connaît le destin fatal des perdants magnifiques.

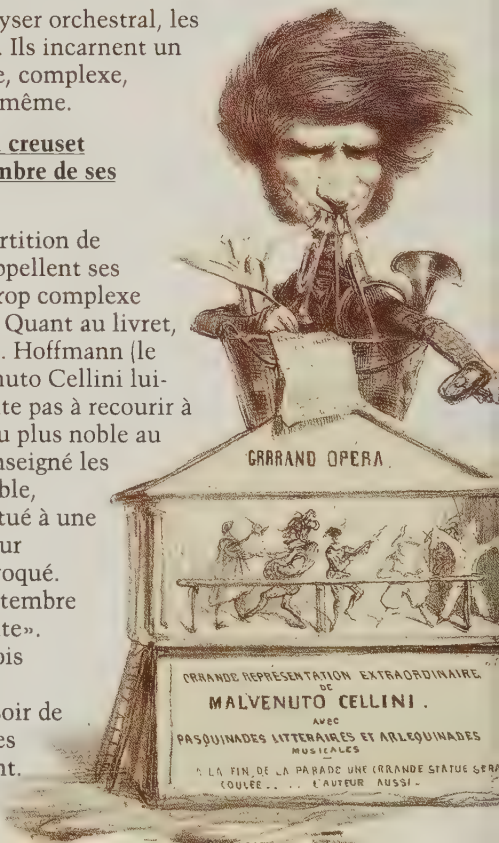
Mais s'il a donné la vie à un geyser orchestral, les chœurs eux aussi sont à la fête. Ils incarnent un personnage à part entière, riche, complexe, vivant : le peuple de Rome lui-même.

Berlioz a fait de sa partition un creuset flamboyant où sont fondus nombre de ses souvenirs d'Italie

Etourdissante et inspirée, la partition de *Benvenuto* – «*Malvenuto*», l'appellent ses détracteurs – est visiblement trop complexe pour ceux qui vont la recevoir. Quant au livret, qui mêle sans complexe E. T. A. Hoffmann (le conte *Salvator Rosa*) et Benvenuto Cellini lui-même (ses *Mémoires*) et n'hésite pas à recourir à tous les registres du langage, du plus noble au plus populaire, comme l'ont enseigné les drames de Shakespeare, il trouble, étonne, choque un public habitué à une emphase uniforme. Berlioz, pour conquérir, a délibérément provoqué.

Benvenuto, le soir du 10 septembre 1838, subit une «chute éclatante».

L'ouvrage ne connaît que trois représentations intégrales, des coupures étant opérées dès le soir de la première, après quoi deux des chanteurs principaux se retirent. Berlioz tombe malade.



Le compositeur retourne alors vers son public, celui des concerts

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

AUJOURD'HUI MERCREDI 19 SEPTEMBRE 1838,

La DEUXIÈME Représentation de

BENVENUTO

CELLINI,

OPÉRA en DEUX actes, Paroles de MM. *Léon de Wailly* et *Auguste Barbier*, Musique de M. *Hector Berlioz*, Divertissemens de M. *Coralli*, Décorations de MM. *Philastre* et *Cambon*.

(Les Entrées de Faveur sont suspendues.)

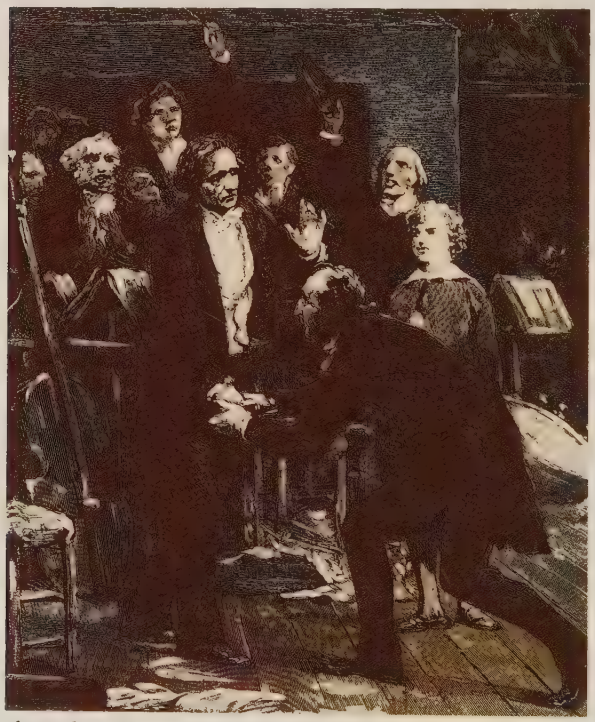
Pour Berlioz, ce public est bien le seul qui comprenne la nouveauté, la noblesse ardente et la générosité de sa musique. Momentanément délivré des soucis matériels, il choisit d'écrire «une symphonie avec chœurs, solos de chant et récitatif choral, dont le drame de Shakespeare, *Roméo et Juliette*, serait le sujet sublime et toujours nouveau».

A nouveau il oublie tout. Et à nouveau il invente une forme nouvelle, mêlant le chant à la symphonie, faisant précéder le premier mouvement instrumental d'un vaste prologue qui annonce ce qui va suivre, concluant l'ensemble par un majestueux finale où, pour la seule fois, intervient un personnage : le père Laurence. Avec *Roméo et Juliette*, Berlioz ne se frotte plus aux réalités du théâtre. Il donne la vie à un drame rêvé où toutes les audaces sont permises, où l'invention est reine, où la musique est la plus complexe, la plus luxueuse, la plus raffinée qu'on puisse imaginer. Jamais l'orchestre de Berlioz n'a été à ce point évocateur : la tristesse, la fête, l'amour fou, la mélancolie, c'est aux instruments seuls que Berlioz les confie, jusqu'aux pages arachnéennes de *la Reine Mab ou la fée des songes* et à l'étreignant tableau de *Roméo au tombeau des Capulets*.

L'œuvre est créée le 24 novembre 1839, salle du Conservatoire, sous la direction de Berlioz lui-même et devant un parterre d'artistes qui fera dire à Balzac : «C'était un cerveau que votre salle de concert.» L'exécution est foudroyante. Richard Wagner est présent à Paris depuis peu. Agé de vingt-six ans,

« Vous dire toutes les menées, intrigues, cabales, disputes, batailles, injures, auxquelles [*Benvenuto*] a donné lieu est impossible. C'est un miracle d'en être resté le maître; la fureur de certains journaux contre ce qu'ils appellent mon système peut vous donner une idée très affaiblie de l'acharnement de la lutte. On en est à faire des brochures pour et contre. C'est une mêlée dans laquelle mes défenseurs disent presque autant de folies que mes détracteurs. (...) Les Français ont la rage de disputer sur la musique sans en avoir les premières notions ni le sentiment. »

Hector Berlioz,
lettre du
20 septembre 1838



il vit dans une obscurité proche de la détresse. Présent à la troisième audition de *Roméo,* il est ébloui : «Nous devons honorer Berlioz comme le véritable rédempteur de notre monde musical.»

De telles soirées donnent à nouveau l'impression d'une victoire glorieuse mais vaine

A Paris, un concert, même triomphal, rapporte peu. Et comme l'Opéra lui est fermé depuis la chute de *Benvenuto,* c'est par le seul journalisme que Berlioz peut espérer survivre. L'ennui, à nouveau.

Heureusement, le musicien connaît les ministres. Celui de l'Intérieur, en avril 1840, lui passe commande d'une œuvre destinée à l'inauguration de la colonne de la Bastille. Ce sera la *Grande Symphonie funèbre et triomphale.* L'impressionnante *Marche funèbre,* «terrible et

Lors du concert du 16 décembre 1838, au cours duquel Berlioz dirige *Harold en Italie,* Paganini découvre la partition dont il a été l'instigateur quatre ans plus tôt. Ebloui, il monte sur la scène, s'agenouille devant Berlioz et lui baise la main. Acclamations. Le surlendemain, il envoie au compositeur une lettre : «Beethoven mort, il n'y avait que Berlioz qui pût le faire revivre», accompagnée de la somme de vingt mille francs.

La nouvelle symphonie est crée en plein air, le 28 juillet. Berlioz dirige lui-même avec un sabre la gigantesque harmonie militaire requise pour cette occasion, et à laquelle il confère un traitement fort particulier (toujours des formules musicales inédites, jamais deux fois la même œuvre). Entre autres instruments, il a prévu que soient réunis trente-trois clarinettes et un pavillon chinois pour l'exécution de cette œuvre étonnante.

désolée», est jouée en cortège du Louvre à la Bastille, l'Oraison et l'Apothéose sont exécutées sur la place de la Bastille.

Mais Berlioz, sensible aux phénomènes de l'acoustique, préoccupation très neuve pour son temps, prend le soin de faire exécuter sa symphonie salle Vivienne, une fois la cérémonie officielle passée, car «il n'y a pas de musique possible en plein air». Le journal *le Charivari* parle d'«Emberlificoz». Certains jeunes gens, exaltés «jusqu'à l'extravagance», s'avisent «de prendre des chaises et de les briser contre terre en poussant des cris». Richard Wagner, lui, trouve la symphonie «grande, de la première à la dernière note».

C'est à cette époque également que Berlioz écrit les *Nuits d'été*, six mélodies pour chant et piano – elles seront orchestrées par la suite – sur des poèmes extraits de *la Comédie de la mort* de Théophile Gautier, son ami et fidèle soutien dans les journaux. Il commence aussi à composer *la Nonne sanglante*, sur un livret de Scribe, le librettiste favori de Meyerbeer. Cet opéra ne sera jamais achevé.

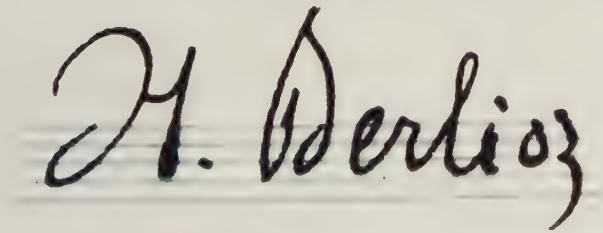
1840 est l'année où Berlioz invente le mot «festival» à l'occasion d'un concert donné à l'Opéra avec le concours de quatre cent cinquante exécutants

Les mois qui suivent sont à la fois tristes et surmenés : feuilletons à écrire sur «mille niaiseries lilliputiennes» ; concerts à organiser ; préparatifs de la reprise du *Freischütz* de Weber à l'Opéra (pour laquelle Berlioz écrit des récitatifs et orchestre *l'Invitation à la valse*) ; délabrement du foyer de Berlioz – Harriett ne laisse guère de sérénité à son mari, «accusé, torturé de mille façons et toujours injustement, ne trouvant plus de paix ni de repos chez [lui]». Il prépare alors «un véritable coup d'Etat» domestique : comme l'Opéra ne veut pas de ses ouvrages et comme les concerts à Paris rapportent peu, Berlioz va diriger sa musique à l'étranger. Le 19 septembre 1842, il part pour Bruxelles en compagnie d'une jeune cantatrice, Marie Recio.

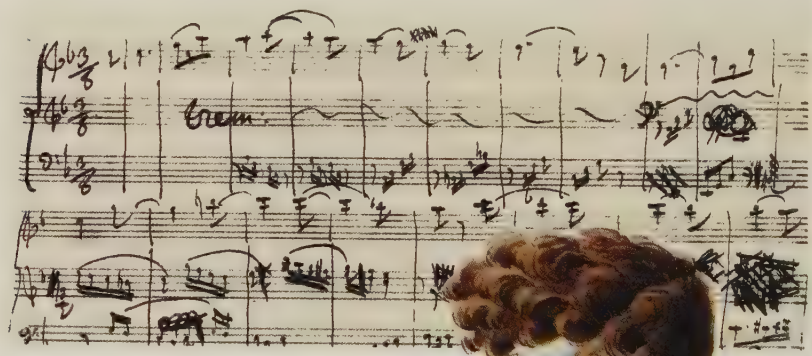
Marie Recio, même si elle est une maîtresse aussi possessive qu'une chanteuse médiocre, remplace dans la vie de Berlioz la compagne aigrie qu'est devenue Harriett, et suit le musicien lors de la plupart de ses tournées.

Une «position armée» de journaliste et quelques commandes officielles ne suffisent pas à faire vivre Berlioz. Au seuil des années 1840, plus rien ne retient le compositeur à Paris, pas même sa femme, Harriett, quasiment délaissée. En 1842, il prend une décision qui va l'engager pour sa vie entière : sillonner l'Europe. L'artiste sans public devient musicien voyageur.

CHAPITRE IV
LA VIE EST AILLEURS



« Le poète est toujours malheureux parce que rien ne remplace pour lui ce qu'il voit en rêvant. »
Alfred de Vigny,
Journal d'un poète

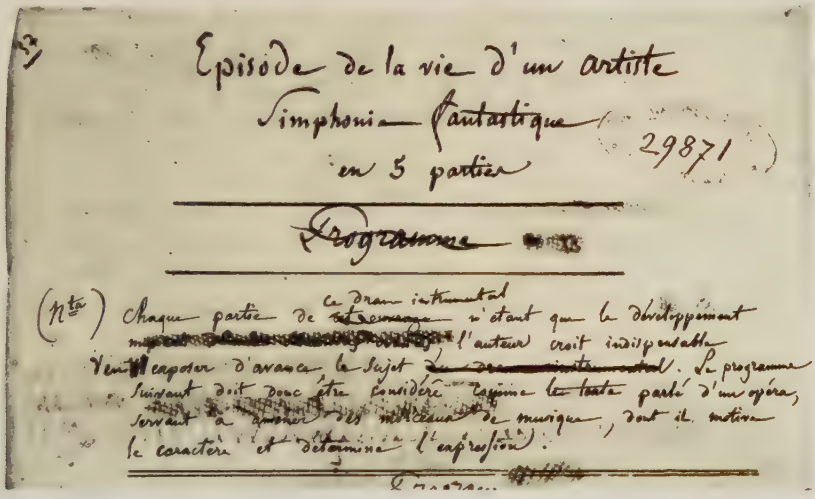


Cette fois, ce n'est pas en fiancé inquiet que Berlioz prend la route, mais en mari lassé. Marie Recio, qui l'accompagne, a onze ans de moins que lui. Elle est née en 1814, d'un père chef de bataillon et d'une mère espagnole. De son vrai nom Marie Martin, elle se fait appeler Recio afin de donner quelque lustre à son chimérique destin de chanteuse. Marie permet à Berlioz un regain de sensualité, qui fait illusion.

En décembre 1842, après un premier voyage à Bruxelles, il entreprend à travers l'Allemagne une grande tournée de concerts qui durera jusqu'en mai. Il se rend à Mayence, puis à Francfort, Stuttgart, Hechingen, Karlsruhe, Mannheim, Weimar, Leipzig, Dresde, Brunswick, Hambourg, Berlin, Hanovre, enfin Darmstadt. Partout ou presque, il organise des concerts de ses propres œuvres, symphonies et ouvertures, auxquelles il ajoute *Rêverie et caprice pour violon et orchestre*, qu'il a récemment écrit d'après un thème primitivement destiné à *Benvenuto*.

Il lui faut adapter ses programmes aux effectifs musicaux des villes où il se rend

Ainsi se résout-il à ne pas monter le finale de *Roméo et Juliette*, par exemple, si les chœurs sont déficients, voire à modifier l'instrumentation de certains morceaux si les moyens locaux s'avèrent


Episode de la vie d'un artiste
Symphonie fantastique
en 5 parties
29871
Programme
(Nota) Chaque partie de ce drame instrumental n'étant que le développement
l'auteur croit indispensable
Vient exposer d'avance, le sujet
instrumental. Le programme
Suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra,
servant à amener des morceaux de musique, dont il motive
le caractère et détermine l'expression.

insuffisants : à Weimar, une clarinette remplace un cor anglais défaillant, un piano se substitue aux deux harpes de la *Symphonie fantastique*. Berlioz éprouve par là le talent et l'habileté des instrumentistes d'outre-Rhin et, tout en perfectionnant son art de chef d'orchestre, fait découvrir aux Allemands tout un monde musical nouveau, le sien. Partout, Berlioz suscite l'intérêt, la curiosité, l'enthousiasme ; il étonne, il séduit, il entraîne. Les musiciens, le public, les princes eux-mêmes l'accueillent avec chaleur. Les toasts succèdent aux banquets, les cadeaux se multiplient. Nul doute que ce Français, avec son allure conquérante et les étrangetés de ses compositions, s'est emparé de la musique là où Beethoven l'avait laissée. Quel contraste avec Paris ! A Leipzig, il retrouve Mendelssohn, qui l'aide avec dévouement, et rencontre Robert et Clara Schumann.

Sa culture, son sens de l'arabesque (à la fois le voyage et la longue mélodie sinueuse), sa propension au rêve, son amour de la nuit, sa nostalgie incoercible de l'enfance, sont autant d'éléments qui prédisposent Berlioz à un contact intime et fécond avec l'Allemagne. L'univers poétique du premier saura répondre à la chaleureuse invitation de la seconde, au point que Berlioz songera même à accepter le poste de maître de chapelle qu'on lui offre à Dresde en 1854.

A Dresde, il revoit Richard Wagner

Après ses obscures années parisiennes Wagner est devenu un chef d'orchestre et surtout un compositeur désormais célèbre. Et lui aussi se met au service de Berlioz, qui l'attire toujours, décidément, par son superbe désintéressement et sa quête infatigable et désespérée de l'idéal. Berlioz, lui, écoute avec

attention *Rienzi* et *le Vaisseau fantôme,* remarque le courage et la personnalité du jeune musicien sans être vraiment bouleversé par ses compositions.

Il s'irrite de la présence par trop envahissante de Marie. Il étouffe. A Francfort, il s'enfuit presque clandestinement... elle le rejoint à Weimar ! Elle s'impose comme chanteuse lors de certains concerts. Berlioz orchestre pour elle «Absence» des *Nuits d'été* malgré ses propres réticences : «Elle miaule comme deux douzaines de chats.» Pourtant leur union est désormais indissoluble.

Berlioz est à Paris en mai. Il retrouve Harriett, mais pour s'en séparer à demi officiellement

Son fils Louis, âgé de dix ans, le retient encore ; la mère de Marie, de l'autre côté, le traite comme un gendre... Très vite, il aura deux foyers à sa charge.

Il reprend sa corvée de journaliste, et annonce aussi la publication de deux ouvrages, qui verront le jour l'année suivante : son *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, dédié à sa majesté Frédéric Guillaume IV,

roi de Prusse, ouvrage qui le couronne dans sa maîtrise incontestée de l'orchestre ; et son *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, qui confirme ses dons éblouissants d'écrivain.

1844 voit aussi la création de l'ouverture du *Carnaval romain*, construite sur deux thèmes de *Benvenuto Cellini*, et la composition de plusieurs pages brèves comme l'*Hymne à la France*, la poignante *Marche funèbre* pour la dernière scène d'*Hamlet*, et l'ouverture de *la Tour de Nice* (écrite à Nice, précisément, en septembre) qui deviendra plus tard *le Corsaire*.

L'ouverture du *Carnaval romain*, tendre et exubérante – comme dans *Harold en Italie*, Berlioz confie au cor anglais une mélodie pleine de tendresse et réserve le tambour de basque pour le tourbillon déchaîné qui suit –, magnifie le séjour italien du compositeur. Il évoquera dans *la Damnation* le même frémissement de la vie et des passions, mais dans les couleurs plus inquiétantes de la vieille Allemagne. La même année que le *Carnaval*, la douloureuse *Marche funèbre* écrite pour la scène d'*Hamlet* (à droite, Hamlet au cimetière) trahit la mélancolie qui l'abîme.

Berlioz se dépense également en tant que chef d'orchestre. Il multiplie les concerts : certains avec Liszt ; d'autres dans des lieux insolites comme ce Cirque olympique, à l'occasion de l'Exposition des produits de l'industrie ; d'autres encore à Marseille et à Lyon, qui lui donnent l'occasion de rendre visite à son père en 1845 à La Côte-Saint-André.

Le spleen le tenaille.

L'inauguration de la statue de Beethoven à Bonn, en août 1845, lui rappelle les seuls remèdes possibles : la composition musicale et le voyage

Simultanément au périple qu'il entreprend en octobre en direction de l'Autriche, il songe à retravailler ses *Huit Scènes de Faust* de 1828. Il se reconnaît plus que jamais en Faust. Naguère il écrivait déjà : «Le voyage sur le Rhin est une chose admirable et tous ces vieux châteaux, ces ruines, ces montagnes sombres m'ont fait rêver tout éveillé, bercé par les souvenirs des poèmes de Goethe et des contes d'Hoffmann.»

Cette fois, il s'abandonne tout à fait à son désir enfoui, donnant raison à un article paru quelques mois plus tôt dans la presse allemande, selon lequel la fantaisie seule de Berlioz lui dicte des lois.

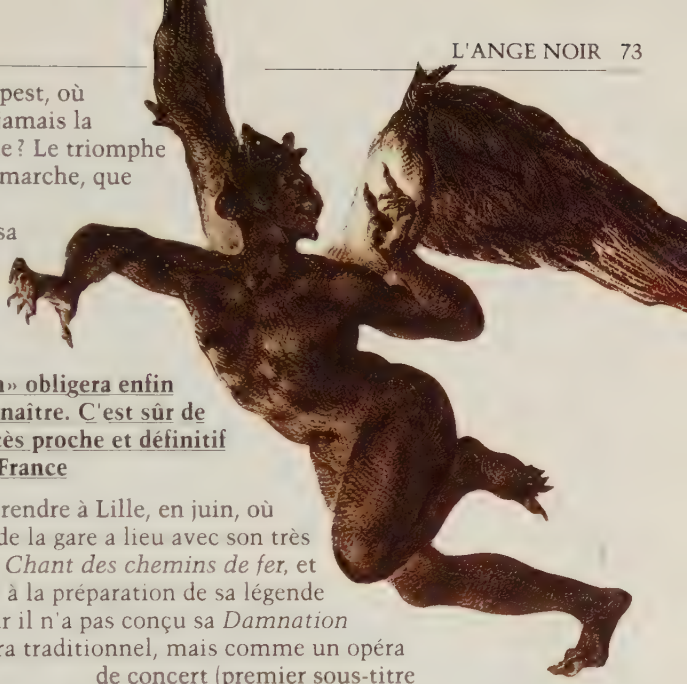
Cette seconde tournée se révèle aussi prometteuse que la première : acclamations, réceptions officielles (Berlioz rencontre Metternich!), présents et décorations, enthousiasme de tous. De novembre 1845 à mai 1846, Berlioz donne des concerts retentissants à Vienne, à Prague, à Budapest, à Breslau, et achève son voyage par Dresde, Leipzig et Brunswick. Le succès l'encourage, l'inspiration lui vient spontanément, il compose tout en voyageant, conscient que *la Damnation de Faust* sera une œuvre grande et neuve : «Je l'écrivais quand je pouvais et où je pouvais ; en voiture, en chemin de fer, sur les bateaux à vapeur, et même dans les villes, malgré les soins divers auxquels m'obligeaient les concerts que j'avais à y donner.»

Et puis, ne s'est-il pas emparé, sur les avis de Franz Liszt, d'un thème national hongrois pour en faire sa *Marche de Rakoczy,* qui reçoit un succès

Ronde, marche, chanson, fugue, berceuse, valse, air, menuet, sérénade, duo, trio... Berlioz convoque dans *la Damnation de Faust* une série de formes musicales auxquelles il offre la plénitude de son art. La Ballade du roi de Thulé et la romance de Marguerite (qui utilisent l'une un alto solo et l'autre un cor anglais) comptent parmi ses plus belles réussites mélodiques.

Avec le théâtre An der Wien, où Berlioz donne ses concerts, le théâtre Impérial (ci-dessous) est une des plus célèbres salles de la capitale.

délirant à Budapest, où vibre plus que jamais la fibre patriotique ? Le triomphe réservé à cette marche, que Berlioz décide d'inclure dans sa partition, est selon lui un signe prémonitoire...



«La Damnation» obligera enfin Paris à le reconnaître. C'est sûr de lui et d'un succès proche et définitif qu'il rentre en France

Le temps de se rendre à Lille, en juin, où l'inauguration de la gare a lieu avec son très saint-simonien *Chant des chemins de fer*, et Berlioz est tout à la préparation de sa légende dramatique. Car il n'a pas conçu sa *Damnation* comme un opéra traditionnel, mais comme un opéra de concert (premier sous-titre donné au nouvel ouvrage), un opéra pour «l'œil de l'esprit», dira David Cairns, le biographe anglais de Berlioz.

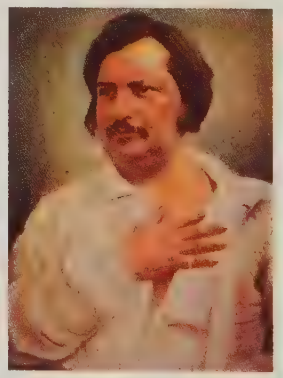
Distribuée en quatre parties, la vingtaine de scènes que comprend *la Damnation* compose une suite de tableaux fort contrastés, d'une animation et d'une densité d'expression exceptionnelles. L'amour et la désillusion, l'errance perpétuelle et l'attirance pour le suicide, le sens du défi ainsi que cette nostalgie de l'enfance perdue et de la nature maternelle ou consolatrice, trouvent là un creuset idéal pour se fondre dans une œuvre écrite avec le feu des passions, qui est pour Berlioz à la fois un bilan et une affirmation de sa foi en son génie créateur. L'œuvre, ne fût-ce que par son titre, est de

À la fois très passionné et très détaché, Berlioz rappelle par certains côtés l'ange noir Méphistophélès, le double de Faust, élégant et moqueur, pessimiste et léger. Tel un voyageur ailé, Méphisto emmène Faust à travers une succession de lieux, de paysages et d'ambiances qui confère à *la Damnation* sa puissance expressive, sa concision et son unité issue de l'extrême variété des situations musicales.

couleur sombre. C'est sans doute dans le personnage de Méphistophélès que Berlioz a mis le plus de relief : comédien cynique et fourbe stratège, c'est en vainqueur triomphant qu'il invoque, à la fin de la course à l'abîme, les «cohortes infernales» qui vont engloutir Faust et se déchaîner dans le Pandaemonium. Dans cette page, Berlioz utilise une langue inconnue pour son chœur de démons et de damnés. C'est Méphisto qui aurait dû donner son titre à l'opéra que Berlioz, vers 1847, projettera d'élaborer en compagnie de Scribe à partir de l'essentiel de *la Damnation*. Projet qui ne verra pas le jour.

Pour l'heure, le 6 décembre 1846, *la Damnation* subit un terrible échec. *Le Charivari* ironise : «La chanson du rat va passer inaperçue, puisqu'il n'y a pas un chat dans la salle.» Le fiasco est pire peut-être que celui de *Benvenuto*, huit ans plus tôt à l'Opéra; Berlioz, à quarante-trois ans, perd définitivement ses illusions quant à ses chances d'être jamais compris à Paris. «Rien dans ma carrière d'artiste ne m'a plus profondément blessé que cette indifférence inattendue.»

Seul compositeur français d'envergure à son époque, Berlioz représente l'idéal du musicien cultivé. Elevé dans l'amour de la poésie, des voyages et de la nature, il sera toute sa vie aimé et défendu par de hautes figures littéraires : Balzac (ci-dessous, à côté de l'Opéra de Saint-Pétersbourg), Hugo à un moindre degré, mais surtout Vigny et Gautier puis, plus tard, Flaubert.

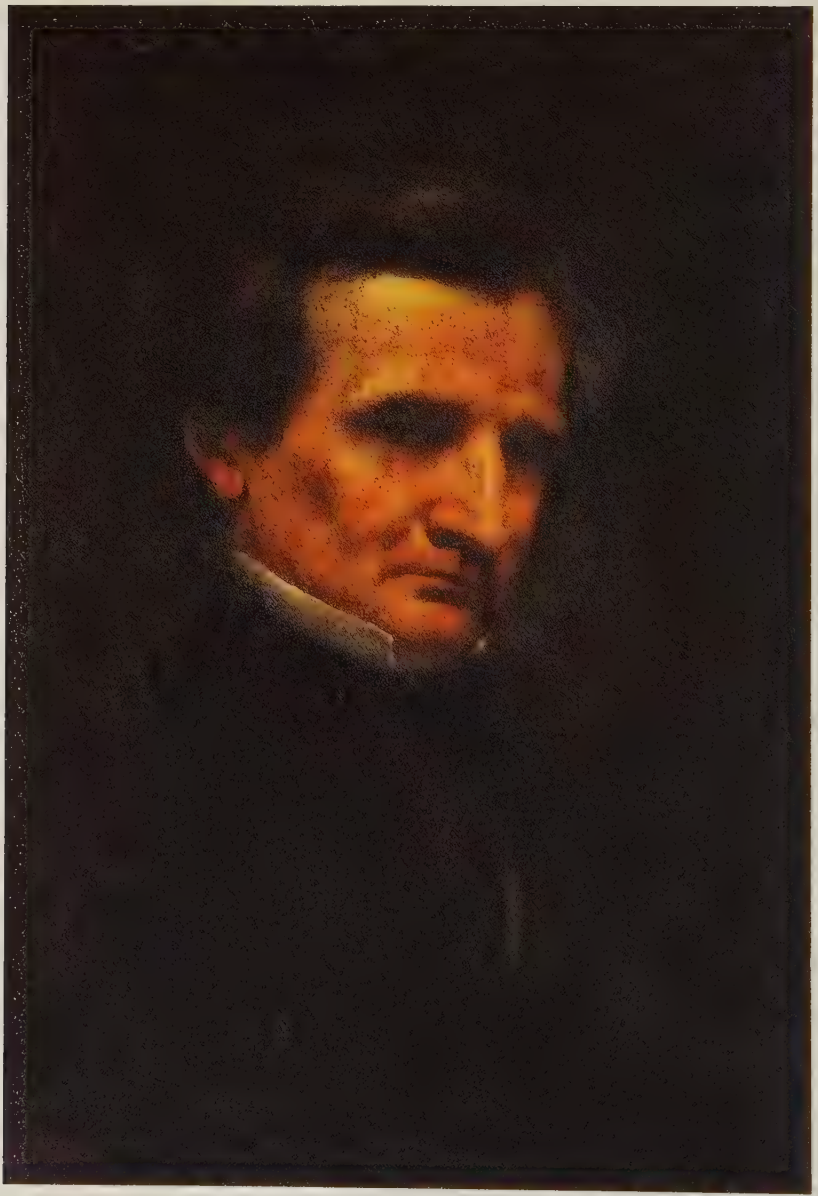


Berlioz, qui a tout investi pour que sa «Damnation» voie le jour, est ruiné

Il faut à nouveau qu'il parte pour tenter la fortune. «Il n'y a rien à faire dans cet atroce pays, et je ne puis que désirer de le quitter au plus vite.[...] Je suis comme les oiseaux de proie obligé d'aller chercher ma vie au loin; les oiseaux de basse-cour seuls vivent bien sur leur fumier.»

Balzac lui assure que des concerts en Russie peuvent lui rapporter une fortune et lui prête une pelisse. Berlioz s'emmitoufle dans le vaste vêtement, avec lequel il va traverser en train toute l'Europe du Nord enneigée. Il achève son voyage en traîneau. Le 28 février 1847, il est à Saint-Pétersbourg.

Grâce à son découpage quasiment cinématographique, *la Damnation* transporte l'auditeur de la Hongrie à l'Allemagne, de la terre aux enfers et au ciel. Avec cette nouvelle œuvre rebelle, Berlioz crée une forme inédite, celle de la légende dramatique.



Au tournant des années 1846-1848, après l'échec de «la Damnation de Faust», Berlioz vieillit tout à coup. Physiquement d'abord : le visage s'est altéré. Moralement ensuite : son mariage est définitivement délabré ; il subit par ailleurs la présence de Marie Recio davantage qu'il ne la désire ; il a conscience que son destin est d'être éternellement cet artiste sans public en quête d'une vaine reconnaissance.

CHAPITRE V

LA FIN DES ILLUSIONS

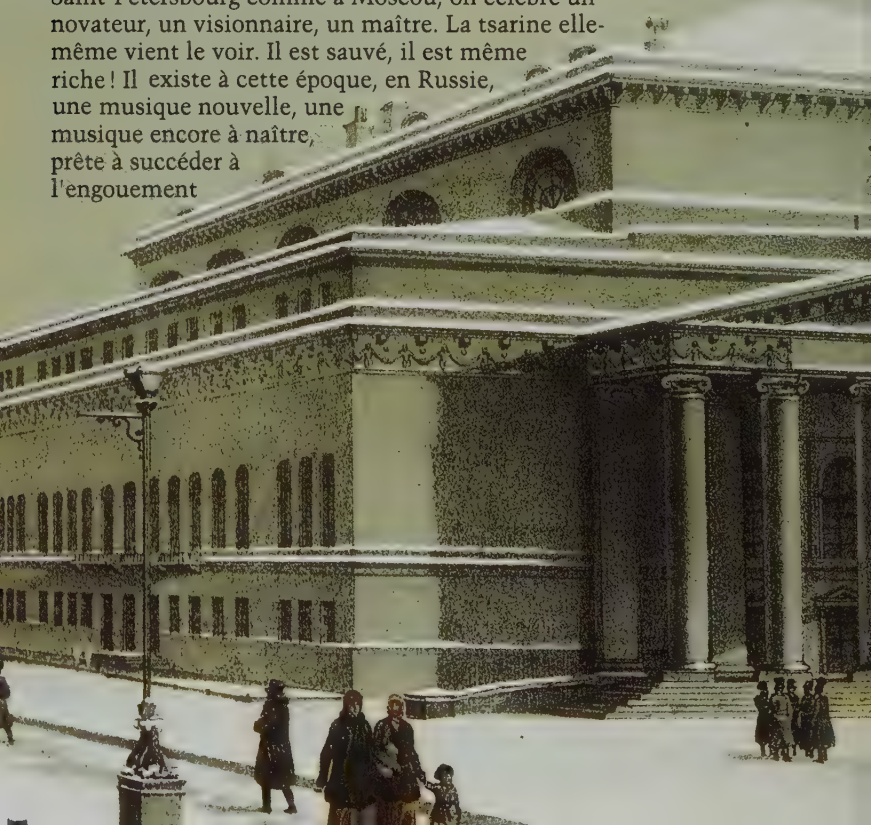
Port altier, énergie conquérante, insolence élégante, Berlioz restera toujours, malgré les coups et les épreuves, l'artiste fier et intransigeant en conformité avec son seul idéal.

«Pauvre grand génie aux prises avec les trois quarts de l'impossible!» écrit Franz Liszt

La mélancolie, toujours, et des voyages pour lui donner corps, mais aussi toujours l'ardeur : à Saint-Pétersbourg, Berlioz va connaître une «trombe de passion» pour une jeune choriste, «un amour poétique, atroce et parfaitement innocent». Au bord de la Neva, il lui chante le thème d'amour de *Roméo* en lui serrant le bras. *Roméo*, cette symphonie dont la conception étonnante et le pouvoir évocateur inouï connaissent les plus grands succès lors de ses concerts.

Car Berlioz remporte des succès foudroyants ; à Saint-Pétersbourg comme à Moscou, on célèbre un novateur, un visionnaire, un maître. La tsarine elle-même vient le voir. Il est sauvé, il est même riche ! Il existe à cette époque, en Russie, une musique nouvelle, une musique encore à naître, prête à succéder à l'engouement

De Glinka au groupe des Cinq, de Tchaïkovski à Prokofiev et Stravinski, la musique russe a une dette immense envers l'originalité des conceptions berlioziennes : importance du rythme, rôle joué par le timbre et le son brut, ampleur de la mélodie... Moussorgsky (1839-1881) mourut avec le *Traité d'instrumentation* sur son chevet.



pour l'italianisme, désormais bien dépassé. Cette jeune musique saura se souvenir avec fruit des leçons d'audace et d'invention du musicien voyageur.

Sur la route du retour, nouveau serrement de cœur : à Riga, port sur la mer Baltique, Berlioz revoit *Hamlet* et compose une *Mort d'Ophélie*. Avec la *Marche funèbre* de 1844, et une *Méditation religieuse* écrite en Italie, sur un texte de Thomas Moore, en 1831, cette *Mort d'Ophélie* fera partie du triptyque *Tristia* – étreignants fragments épars d'un *Hamlet* jamais composé. Lui qui a gagné tant de batailles, en Allemagne et en Europe centrale, qui rentre victorieux de sa campagne de Russie, est un homme brisé : «La foi me manque.» Mais son énergie est toujours étonnante.

Qui peut reconnaître «la race sublime et exaltante des Delacroix et des Berlioz» qu'évoquait F. Nietzsche ?

En novembre 1847, le voici à Londres, chef d'orchestre au Théâtre de Drury-Lane

L'entreprise, due à l'imprésario Jullien, va très vite péricliter. Berlioz, devant cette infortune, commence à rédiger ses Mémoires, dont la première page est datée du 21 mars 1848. Cette plongée dans les rêves et les grandes espérances de sa jeunesse soulage un instant sa tristesse et lui redonne des forces pour continuer à se battre. Or, à cette époque, «Paris achève d'enterrer ses morts». C'est une ville dévastée par la Révolution que retrouve Berlioz. L'heure n'est pas à la générosité envers les artistes, les soucis sont tout autres. Et le temps n'est plus, comme en 1830, où Berlioz allait s'encanailler joyeusement avec les insurgés.

Le 28 juillet 1848, le père de Berlioz meurt : épreuve accablante pour le musicien

«Je suis maintenant dans un état de découragement complet, il me semble que ma vie n'a plus de but; instinctivement il y avait toujours dans mes efforts une tendance vers mon père, un désir de le voir les approuver, une espérance qu'il en serait fier... et maintenant...» Sa mère est morte dix ans auparavant. Il lui reste sa sœur Adèle, toujours fidèle, toujours adorée. Nanci, elle, s'est un peu trop formalisée de la liaison illégitime de son frère avec Marie Recio...

Invité à une réception, un soir de 1850, Berlioz s'ennuie. S'emparant d'un cahier de musique, il griffonne un morceau puis, s'adressant à son ami l'architecte Duc : «Maintenant, je vais mettre ton nom là-dessous, je veux te compromettre.» Et Berlioz d'attribuer son modeste chœur des bergers «à Pierre Ducré, maître de musique de la Sainte-Chapelle de Paris (1679).» Un mois plus tard, le morceau est joué et fort bien accueilli. Berlioz explique comment il l'a trouvé pendant la restauration de la Sainte-Chapelle et précise qu'il a eu beaucoup de peine à déchiffrer le manuscrit. Une dame s'exclame, émerveillée : «Ce n'est pas M. Berlioz, en tout cas, qui fera jamais rien de pareil!» La supercherie dévoilée, Berlioz ajoutera deux autres pièces au chœur de l'imaginaire Pierre Ducré. Ainsi naît *la Fuite en Egypte*, embryon d'une œuvre à venir.

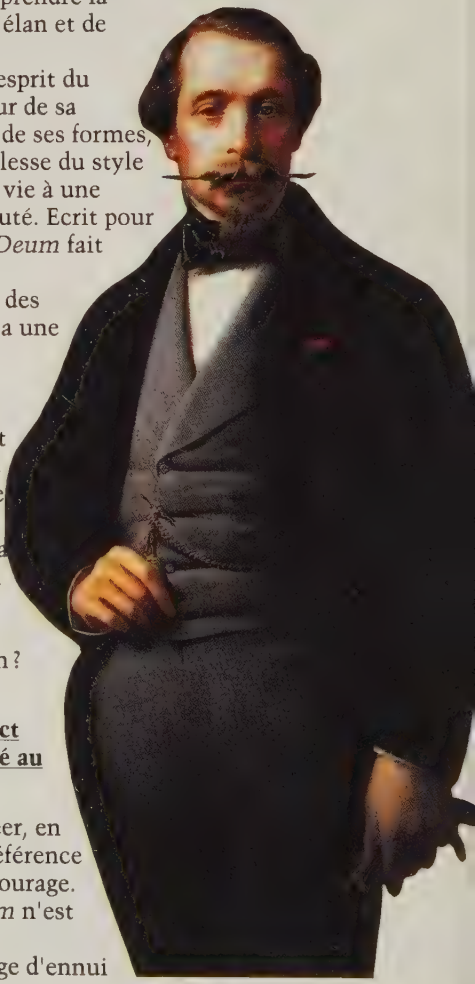
La révolution de 1848, marquée d'épisodes insurrectionnels (à droite l'incendie du château d'eau à Paris) et de répressions brutales eut un écho, le «printemps des peuples», dans une grande partie de l'Europe.

A l'automne, c'est Louis, le fils de Berlioz, qui exprime le désir de quitter son père et de devenir marin ; il sera pensionné à Rouen avant de pouvoir réaliser ce désir. Car Harriett ne peut même plus s'occuper de lui : le 8 novembre, elle est victime de sa première attaque d'apoplexie, qui la laisse paralysée.

Au milieu de tant de revers, au sein d'un pareil isolement, Berlioz décide d'entreprendre la composition d'une œuvre faite d'élan et de majesté. Ce sera un *Te Deum*.

En l'écrivant, il renoue avec l'esprit du *Requiem*. Imposant par la hauteur de sa conception et la monumentalité de ses formes, ce nouvel ouvrage affirme la noblesse du style de Berlioz et son désir de donner vie à une musique intemporelle par sa beauté. Ecrit pour chœur, orchestre et orgue, le *Te Deum* fait dialoguer ces deux derniers, tels l'Empereur et le Pape, à chacune des extrémités de la nef. Car Berlioz a une idée derrière la tête : comme un nouveau Napoléon semble s'annoncer à l'horizon – Louis-Napoléon, futur Napoléon III, est élu président de la République le 10 décembre 1848 –, pourquoi ne pas imaginer qu'une vaste et glorieuse composition exaltant la majesté de Dieu, la lumière qu'il diffuse et la crainte qu'il inspire, puisse trouver sa place lors du sacre ou du mariage du souverain ?

À la différence des princes éclairés, protecteurs des arts, que Berlioz avait rencontrés en Allemagne, en Europe centrale et en Russie, Napoléon III ignore le musicien.



Le prince-président néglige de recevoir Berlioz, d'ailleurs suspect d'orléanisme pour avoir collaboré au «Journal des débats»

De toute manière, c'est Meyerbeer, en attendant Offenbach, qui a la préférence de Louis-Napoléon et de son entourage. La première audition du *Te Deum* n'est pas à l'ordre du jour.

La vie reprend, avec son cortège d'ennui

et d'événements tristes : Nanci, l'aînée des sœurs de Berlioz, meurt en mai 1850. Louis, son fils, embarque pour l'Amérique ; voyager sur l'océan, devenir marin ! Louis va réaliser ce qui, dans l'esprit de son père, était resté une aventureuse idée poétique. La Société philharmonique, fondée par Berlioz à la fin de 1849, donne son dernier concert en avril 1851. A l'élection de l'Institut, il est battu par Ambroise Thomas, qui succède à Spontini, mort en janvier 1851. Il a cependant, mais c'est bien peu, été nommé bibliothécaire du Conservatoire.

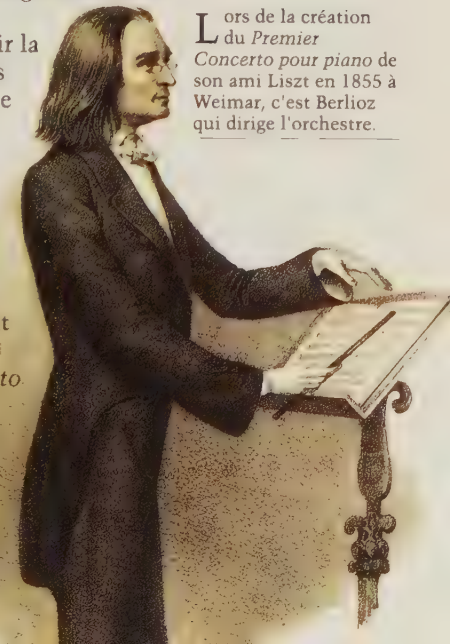
Malgré ses fréquents voyages, Berlioz gardera jusqu'à sa mort son poste à la bibliothèque du Conservatoire.

Plus que jamais à cette époque, Berlioz ne voit son salut qu'à l'étranger

Il se rend régulièrement à Londres, soit qu'il participe au jury de l'Exposition universelle (section des instruments de musique), soit qu'il dirige l'orchestre de la New Philharmonic Society.

Mais c'est d'Allemagne que va venir la bonne nouvelle : Liszt, installé depuis 1849 à Weimar en qualité de maître de chapelle, a l'idée de donner une seconde chance à *Benvenuto Cellini*. Belle preuve d'amitié, qui répond à celle donnée à Wagner deux ans plus tôt, quand Liszt avait permis à *Lohengrin* d'être créé à Weimar.

Berlioz ne peut pas assister aux représentations de son ouvrage qui ont lieu en mars 1852, mais il se met d'accord avec Liszt pour que *Benvenuto* soit à nouveau monté en novembre. C'est alors que les deux musiciens vont se livrer, sous le prétexte de ne pas effaroucher le public allemand par un spectacle trop long et trop complexe, à une révision navrante de la partition, Berlioz mutilant son ouvrage sur les conseils de son ami,



Lors de la création du *Premier Concerto pour piano* de son ami Liszt en 1855 à Weimar, c'est Berlioz qui dirige l'orchestre.

coupant des scènes, en déplaçant d'autres pour préserver quelques pages, réduisant finalement les quatre vastes tableaux à une version en trois actes sans nerf ni cohérence dramatique. Mais *Benvenuto* triomphe («Grandissime succès!»), et Berlioz est persuadé qu'il a corrigé son opéra dans le bon sens. Il mesure également ce qu'il doit à «cet excellent Liszt», également chef d'orchestre en l'occurrence. C'est ainsi ressuscité que *Benvenuto* sera représenté, en italien, le 25 juin 1853 à Covent Garden; mais cette fois l'œuvre tombera sous les coups d'une cabale.

1852 voit aussi la publication de la version définitive de l'Ouverture du *Corsaire* d'après Byron, précédemment baptisée *la Tour de Nice*, et des *Soirées de l'orchestre*, recueil de chroniques et de nouvelles musicales écrites dans une veine proche des *Contes* d'E. T. A. Hoffmann, et qui s'achève sur l'étonnante évocation d'*Euphonia*, la cité utopique de la Musique.

L'ouvrage connaît un certain succès, mais n'améliore en rien la condition du musicien à Paris. C'est pourquoi il entreprend de nouveaux voyages musicaux en Angleterre et en Allemagne.

Le 3 mars 1854, Harriett meurt

C'est une délivrance pour elle comme pour son mari. «Si elle fut morte vingt-cinq ans auparavant, tout le Paris intelligent eût assisté par admiration, par adoration pour elle, à ses obsèques.» Mais en 1854, c'est l'oubli. C'est par compassion pour lui qu'une poignée de fidèles assiste à la cérémonie.

Berlioz attendra le 19 octobre pour épouser Marie Recio. L'année passe alors, plus éreintante et monotone que jamais : concerts en Allemagne, échec à l'Institut. Mais il écrit une cantate, *le Dix Décembre* ou *l'Impériale*, et se décide à donner une tout autre ampleur à *la Fuite en Egypte*, sa «petite sainteté» de 1850 : précédée du *Songe d'Hérode* et suivie de *l'Arrivée à Saïs*, la miniature devient *l'Enfance du Christ*. Avec cette nouvelle œuvre, Berlioz retrouve la scène imaginaire de *la Damnation de Faust* et son découpage en scènes rapides et contrastées. Mais il

En écrivant son *Te Deum*, Berlioz ne se contente pas de composer un chant d'action de grâce. Il dramatise au contraire la succession des hymnes de gloire, des prières recueillies, des moments d'imploration et des clameurs d'effroi, et imagine une œuvre panique aux mélopées lancinantes et aux gigantesques crescendos. Le *Te Deum* requiert la participation d'un effectif considérable mais calculé dans le détail, qui permet de ménager des pages d'intimité entre les morceaux les plus éclatants. «Le *Requiem* a un frère!», s'exclamera le compositeur.

franchit aussi un pas supplémentaire vers l'évolution amorcée avec le *Te Deum* au lendemain de la crise des années 1846-1848 : *l'Enfance du Christ*, avec sa douceur mélodique et la simplicité de son sujet, renoue avec les premières émotions musicales et religieuses de Berlioz, mais avec cette fois un effectif vocal et instrumental réduit. Puisque l'avenir se dérobe, il reste la nostalgie et le retour à l'innocence d'autrefois...

Créée le 10 décembre 1854, l'œuvre est un succès que Berlioz estime presque outrageant pour ses autres pièces «qui n'eurent pas dans l'origine tant de bonheur à Paris et qui peut-être avaient plus de valeur». Mais ce succès est un signe, comme l'est la création magnifique du *Te Deum*, le 30 avril 1855, après six ans d'attente, à l'occasion de l'Exposition universelle.

Honneur vain, l'élection de Berlioz à l'Institut, le 21 juin 1856, présente le seul bénéfice d'un revenu enfin régulier.

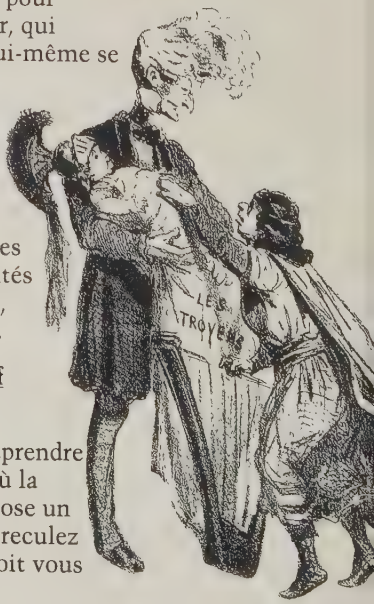
L'année 1855 marque l'exacerbation d'un conflit déjà ancien, né de la rivalité entre Berlioz et Wagner

Berlioz, la cinquantaine passée, ressemble au portrait qu'a laissé de lui Théophile Gautier : «C'est un aigle irrité auquel on a refusé son essor.» Wagner, admiré de Liszt, vient d'entreprendre un cycle de quatre opéras inspiré de légendes scandinaves, qui deviendra *l'Anneau du Nibelung*. Et c'est précisément cet exemple de ténacité qu'opposent Liszt et la princesse de Sayn-Wittgenstein à l'orgueil attristé de Berlioz : pourquoi lui aussi, marqué depuis l'enfance par Virgile et l'appel de l'Italie, n'écrirait-il pas une vaste épopée lyrique, qui serait le pendant solaire au cycle wagnérien ? En réalité, depuis plusieurs années il est «tourmenté par l'idée d'un vaste opéra». Mais le peu de chances qu'il croit avoir de se faire jouer à l'Opéra de Paris le fait hésiter.

L'idée n'est pas encore assez mûre, elle fait toutefois son chemin. En attendant, Berlioz met au point la version définitive de son *Episode de la vie d'un artiste* (la *Symphonie fantastique* suivie du *Retour à la vie*, rebaptisé *Lélio*), puis repart pour Londres au début de l'été. Il y revoit Wagner, qui dirige l'Old Philharmonic, cependant que lui-même se charge de la New Philharmonic... Leur esthétique les oppose, quelques articles perfides de part et d'autre ont accru leur méfiance réciproque... Pourtant, un soir, ils dînent ensemble, se confient, se retrouvent sur le combat à mener pour l'art contre «le bazar». Berlioz reconnaît : «Si nous avons des aspérités tous les deux, au moins nos aspérités s'emboîtent.» Mais les jalousies reprennent, l'amitié est mort-née, Berlioz rentre à Paris.

Après le scandale de la représentation du *Tannhäuser* de Wagner à l'Opéra de Paris, le 13 mars 1861, Berlioz écrira : «Pour moi, je suis cruellement vengé.»

C'en sera fait, et définitivement, du fameux engrenage Berlioz-Wagner tant souhaité par Liszt, leur ami commun.



Il publie alors un opuscule intitulé «le Chef d'orchestre, théorie de son art»

Pourtant il ne se résout toujours pas à entreprendre son opéra inspiré de Virgile. Jusqu'au jour où la princesse, Caroline de Sayn-Wittgenstein, pose un ultimatum au musicien : «Ecoutez, si vous reculez devant les peines que cette œuvre peut et doit vous

causer, si vous avez la faiblesse d'en avoir peur et de ne pas tout braver pour Didon et Cassandre, ne vous représentez jamais chez moi, je ne veux plus vous voir.»

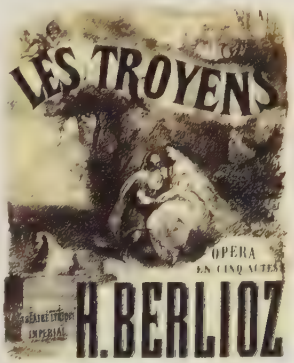
Piqué au vif, le compositeur se décide enfin. Son nouvel opéra, il le baptisera *les Troyens*.

Commencés en 1856, «les Troyens» seront achevés deux ans plus tard. Conçus à la fois comme une somme et un testament d'artiste, ils donnent à Berlioz l'occasion non plus de lancer un superbe défi à la face du monde, mais d'éprouver le seul bien qui lui reste, la nostalgie. Malgré la solitude et l'adversité, il sent bien qu'il lui faut entreprendre ce grand retour sur lui-même.

CHAPITRE VI

LA BOUTEILLE À LA MER

Jamais les deux premiers actes des *Troyens* ne seront joués du vivant de Berlioz, ce qui mettra le compositeur à la torture : «Ô ma noble Cassandre, mon héroïque vierge, il faut donc me résigner, je ne t'entendrai jamais!», avouent ses Mémoires.



Inspiré de *l'Enéide* de Virgile et fondé sur le mythe de l'éternel retour, le livret des *Troyens* se colore d'emprunts à Shakespeare, second pôle de l'univers poétique de Berlioz. Attirance fatale vers la mer, importance symbolique du feu, passions héroïques et douloureuses, sentiment du naufrage, pessimisme fondamental que la beauté seule peut tromper un instant, toutes les hantises de Berlioz sont contenues dans cette œuvre.

«Les Troyens» sont conçus hors du temps, même si l'hommage à Gluck, voire à Rameau, est manifeste

Le lyrisme brûlant, l'invention orchestrale et la fécondité mélodique de Berlioz sont ici magnifiés par son propre désespoir, le compositeur s'incarnant à la fois dans Cassandre qui seule dans la cité clame une vérité que personne ne veut entendre, dans Enée, le héros fondateur d'un monde nouveau, et dans le spectre d'Hector, garant des valeurs de courage et de constance. Et ce n'est pas un hasard si Berlioz confie les deux grands rôles de Cassandre et de Didon à des voix amples et profondes de soprano dramatique ou, mieux, de mezzo-soprano, type de voix majestueux et passionné qu'il a toujours affectionné. L'ouvrage écrit, il s'agit de le faire représenter. On promet, on oublie, on tergiverse.

PAULINE VIARDOT
Rôle d'Orphée

Berlioz, considéré avec méfiance sinon hostilité, essaie d'attirer l'attention de Napoléon III

Il trompe son attente en publiant en 1859 *les Grotesques de la musique,* dédiés «à [ses] bons amis les artistes des chœurs de l'Opéra de Paris, ville barbare». Et Berlioz d'avouer : «Paris est pour moi un cimetière, ses pavés, des pierres tumulaires.»

Pour ne pas rompre avec le milieu musical parisien tout en renouant avec ses premières amours musicales, le compositeur accepte la tâche que lui propose Léon Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique : restaurer la partition de l'*Orphée* de Gluck, qui existe alors en deux versions, une italienne et une française, pour Pauline Viardot, chargée de chanter le rôle titre. La reprise d'*Orphée* connaît un grand succès.

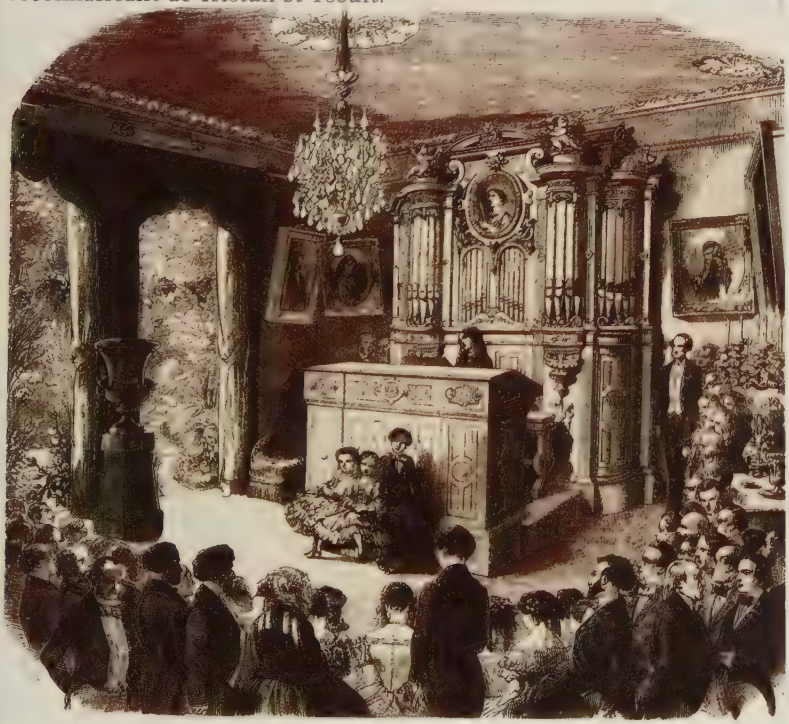
Léon Carvalho (en haut) multiplie les initiatives pour faire du Théâtre-Lyrique un haut lieu de la vie parisienne; il engage Pauline Viardot, dont le salon (à droite) est réputé dans le milieu musical.

Mais pour un seul chef-d'œuvre de Gluck, combien d'œuvrettes sont encore représentées à Paris !

A défaut de *Troyens*, il faut attendre Wagner pour que l'Opéra retrouve son agitation des grands soirs.

Berlioz souffre de plus en plus des intestins. Et Marie, toujours à se plaindre, reconstitue peu à peu l'enfer familial qu'il connaissait aux pires moments de la jalousie d'Harriett. En 1860, elle va s'en donner à cœur joie : Wagner reparaît. Le voici à Paris, pour trois concerts. Berlioz écrit un article embarrassé. Certes, comme Marie le lui rappelle sans cesse, Wagner est son rival ; mais c'est aussi, comme lui, un novateur intègre et conquérant. Wagner fait plus : il envoie à Berlioz le premier exemplaire de la partition de *Tristan* à peine achevée, avec cette dédicace : « Au cher et grand auteur de *Roméo et Juliette*, l'auteur reconnaissant de *Tristan et Yseult.* »

Berlioz entretient un rapport original avec les voix. Du ténor (Cellini, Faust, Enée), il exige les qualités apparemment contradictoires de vaillance et de légèreté. A Didon et à Cassandre (mais déjà à Marguerite), malgré quelques intervalles vertigineux, il demande une ligne enveloppante, la profondeur de ce type de voix permettant au ténor de s'aventurer seul sur les notes les plus aiguës.



L'Opéra de Paris, en 1861, choisira de monter *Tannhäuser* et non pas *les Troyens*. Mais sous le Second Empire c'est encore et toujours Meyerbeer qui triomphe. Quant à Offenbach, le «roi du Second Empire», il est le protégé du demi-frère de Napoléon III.

L'Opéra de Paris, sous le Second Empire, n'a d'yeux et d'oreilles que pour Meyerbeer. Son *Pardon de Ploërmel* fait un triomphe le 4 avril 1859. Quant à ses *Huguenots*, ils connaissent leur trois cent soixante-sixième représentation le 16 janvier 1861. *Les Troyens* attendent toujours.

Liszt, alors à Paris, dîne chez Berlioz. Il est navré par la tristesse de son ami

«L'accent de sa voix s'est affaissé [...], tout son être semble s'incliner vers la tombe», confie Liszt.

Berlioz connaît peut-être là ses heures les plus noires. Sa seconde épouse l'ennuie, son fils est toujours loin, sa sœur Adèle, la seule femme qui ne l'ait jamais déçu, vient de mourir à son tour, ses *Troyens* sont sans avenir, lui-même semble définitivement vaincu par la fatigue et par une vieillesse prématurée.

Heureusement, presque chaque été depuis 1853, il se rend à Baden-Baden. Cette station est fort courue et Berlioz, invité de marque, y dirige plusieurs concerts pour de très confortables cachets. Après tout, sur la route de Bade, il y a Plombières, tout aussi à la mode, où Berlioz vient soigner sa névrose intestinale et espère toujours rencontrer Napoléon III.

A Bade, Bénazet, le roi du casino, fait en 1860 une offre alléchante à Berlioz

Pourquoi ne pas écrire pour un prochain été une œuvre brève et légère, un opéra-comique ? L'idée séduit Berlioz. Un tel ouvrage, assuré d'être représenté, lui ferait oublier un instant le naufrage des *Troyens*. Il se rappelle qu'en 1833 il songeait à composer «un opéra italien fort gai, sur la comédie de Shakespeare *Beaucoup de bruit pour rien*». Rentré à Paris, il écrit le livret, très simplifié en regard de la pièce, puis commence la musique. Le résultat : *Béatrice et Bénédict*, créé avec un grand succès au nouveau théâtre de Bade, le 9 août 1862, sous la direction du compositeur. Cet opéra-comique imprévu, ambigu mais sans amertume, est, selon le mot de Berlioz lui-même, «un caprice écrit avec la pointe d'une épingle». C'est aussi une partition étrange, qui comprend l'un des plus beaux duos nocturnes qui soient, et règle les comptes de Berlioz avec l'amour.

1862 voit également la parution d'un troisième volume, *A travers chants*, «études musicales, adorations, boutades, critiques». Mais c'est aussi l'année pendant laquelle meurt subitement, d'une crise cardiaque, la seconde femme de Berlioz. Nouveau coup, nouvelle épreuve. Berlioz n'est plus qu'une ombre, cheveux blancs, manteau noir sur les épaules, regard blessé, humour grinçant.

En 1863, après cinq années de promesses sans suite et «las de subir tant de dédains», Berlioz accepte de confier à Léon Carvalho le soin de monter *les Troyens* au Théâtre-Lyrique, malgré l'impossibilité manifeste où il est de mener cette entreprise à bien.

L'œuvre crée l'affolement. Jugée trop longue, elle est coupée en deux opéras distincts

Les deux premiers actes deviennent *la Prise de Troie* ; les trois derniers, qui seront finalement seuls représentés, *les Troyens à Carthage*. Il faut rogner sur les dépenses, sur les décors, sur les costumes,

Les seuls *Troyens à Carthage* ont suffi pour épuiser le Théâtre-Lyrique, qui ne peut guère leur offrir plus qu'un succès convenable et poli, suffisant toutefois pour que Berlioz abandonne son esclavage de critique : «C'est aux *Troyens* au moins que le malheureux feuilletonniste a dû sa délivrance.»

sur les instruments, sur tout. La première a lieu le 4 novembre 1863, mais au cours des vingt soirées suivantes les coupures et mutilations se multiplient. Berlioz ne connaîtra que cette version hideusement déformée de son grand ouvrage ; jamais plus *les Troyens* ne seront représentés de son vivant.

Berlioz sent que sa carrière s'achève. Il vient d'avoir soixante ans. Il n'écrira plus de musique

Or, parmi ses souvenirs, il en est un plus secret, plus chéri que les autres : Estelle, son premier amour. A la faveur d'un voyage en Dauphiné, il lui rend visite. Il reconnaît «sa démarche et son port de déesse». Toute son âme vole «vers son idole, comme si elle eût encore été éclatante de beauté». Mme Fornier, elle, est «bien touchée et bien reconnaissante des sentiments [qu'il lui a] gardés». En pleine euphorie, il rêve d'épouser Estelle. Elle calme ses ardeurs, fait appel à son bon sens...

Près d'un demi-siècle après leur première rencontre, Berlioz retrouve Estelle Fornier. Elle est veuve ; lui est toujours désireux d'obtenir son affection.

Que reste-t-il à Berlioz désormais ? Le souvenir étreignant d'Harriett, le souvenir de tous ceux qui sont morts : Delacroix et Vigny en 1863, Meyerbeer en 1864, bientôt Ingres en 1867, Rossini et Humbert Ferrant en 1868... Le souvenir de Gluck, dont on reprend *Armide* et *Alceste* en 1866. Le souvenir des livres qu'il relit sans cesse, «Shakespeare, Virgile, Homère, *Paul et Virginie*, des relations de voyages.»

Il souffre désormais sans cesse et son corps tout entier est brisé. Seul le laudanum peut l'aider à s'endormir. Pourtant, il consent encore à voyager. En 1866, le voici en Autriche.

Il est «malade à mort» mais connaît un «succès à perdre la tête»

Le coup de grâce arrive en juin 1867 : son fils Louis, victime de la fièvre jaune, vient de mourir à La Havane. Alors, il réunit tout ce qu'il possède de lettres, programmes, articles, et brûle l'ensemble dans la cheminée de la bibliothèque du Conservatoire.

Il repart pourtant. Après Vienne l'année précédente, le voici sur la route de la Russie, invité par la grande-duchesse Hélène. A Saint-Pétersbourg, à Moscou, c'est de nouveau le triomphe, vingt ans après son

« Qu'y a-t-il de plus sot que la mort ? Rien assurément, excepté la vie. A quoi sert la vie ? Ah ! direz-vous, n'allez pas nous ennuyer avec vos accès de philosophie sépulcrale, nous recommencer vos citations de Shakespeare... La vie sert à faire des opéras-comiques. »

Hector Berlioz

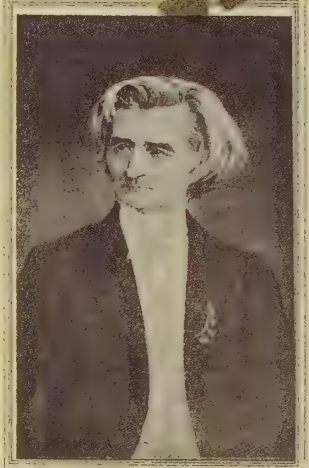
premier voyage. Dès son retour en France, sa santé réclame du soleil : Nice, Monte Carlo. Fragile, ébloui, il tombe sur les rochers, non loin de la mer : congestion cérébrale. Il sombre peu à peu dans une léthargie fatale. Le 8 mars 1869, à midi et demi, tout est fini.

Ses obsèques, trois jours plus tard, sont décentes, mais sans faste : Garde nationale, délégation de l'Institut, cérémonie à l'église de la Trinité. La légende veut que les chevaux du corbillard, tout à coup effrayés, se soient emballés à l'entrée du cimetière Montmartre, laissant Berlioz se précipiter seul, fatal et damné, vers son enfer souterrain.

Ses *Mémoires* seront édités en 1870.

Après deux actes sombres, d'une tension dramatique extrême, les trois derniers actes des *Troyens* sont bercés par la mer, la nuit et le soleil africains. Ils s'achèvent dans l'éblouissement de la cité à bâtir, Rome, tel le rêve éternel et solaire de Berlioz.

1873 · JVBILÉ DE L'ASSOCIATION ARTISTIQVE · 1898

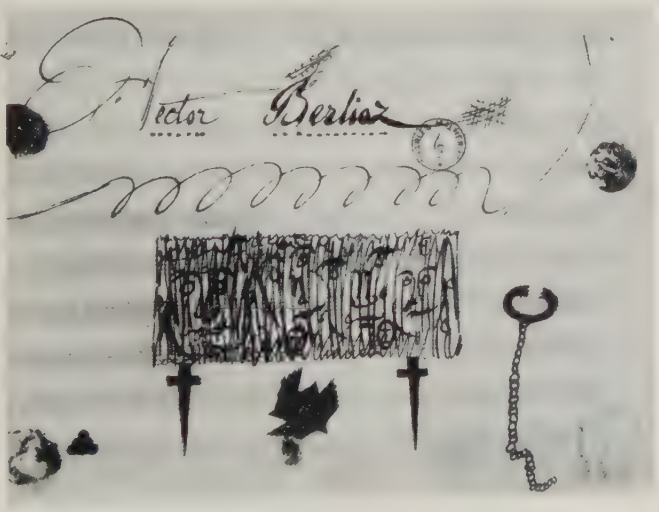


LA DAMNATION DE FAVST
· 1846 ·
L'ENFANCE DV CHRIST
· 1854 ·
BÉATRICE & BÉNEDICT
· 1862 ·
LES TROYENS
1863
OVVERTVRES · MÉLODIES

OFFERT A L'OCCASION DE LA CENTIÈME AVDITION
DE LA DAMNATION DE FAVST
PAR LE JOVRNAL L'Éclair

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

Compositeur inspiré, chef d'orchestre épris de rigueur, journaliste intransigeant, voyageur enthousiaste, Berlioz est le créateur d'un monde sonore étrange et nouveau. Les textes qu'il a laissés et ceux qu'il a suscités en font un modèle de l'artiste.



Benvenuto Cellini

La troisième tentative de Berlioz dans le domaine de l'opéra. Situé à une époque alors en vogue, la Renaissance italienne, c'est un opéra semi-seria où l'invention et l'ironie affleurent sous chaque note, un ouvrage qui représente le modèle fulgurant et solitaire de l'opéra romantique écrit dans la lumière de Shakespeare.

Rosine Stoltz, créatrice du rôle d'Ascanio.

Livret d'Auguste Barbier et Léon de Wailly, avec l'aide d'Alfred de Vigny, d'après les Mémoires de Benvenuto Cellini et le conte *Salvator Rosa*, ou *Il Signor Formica*, d'E.T.A. Hoffmann.

Personnages *par ordre d'entrée en scène* :
Giacomo Balducci (basse bouffe), *trésorier du pape*
Teresa (soprano), *fille de Balducci*
Benvenuto Cellini (ténor), *sculpteur et ciseleur florentin*
Fieramosca (baryton), *sculpteur du pape*
Francesco (ténor), *chef d'atelier de Cellini*
Bernardino (basse), *chef d'atelier de Cellini*
un cabaretier (ténor)
Ascanio (mezzo-soprano : rôle travesti), *élève de Cellini*
Pompeo (baryton), *spadassin, ami de Fieramosca*
Colombine (rôle parlé)
le pape Clément VII (basse)

Servantes et voisines de Balducci, ciseleurs, bateleurs, danseurs, masques, sbires, moines, suite du pape, ouvriers fondeurs, le peuple de Rome.

La scène est à Rome, au XVIe siècle.

Les avatars musicaux du sculpteur florentin

Conçu d'abord, en 1834, comme un opéra-comique, c'est finalement sous la forme d'un opéra en deux actes et quatre tableaux que *Benvenuto* est créé à l'Académie royale de musique (Opéra) le 10 septembre 1838. Les représentations données en novembre 1852 multiplient les coupures et modifient profondément l'agencement originel des scènes, aboutissant à une version en trois actes. C'est celle-ci, la seule éditée, que l'on représentait généralement jusqu'à la mise au point à Covent Garden, en 1966, d'une version en quatre tableaux revenant au scénario original mais avec des dialogues, comme Berlioz l'avait imaginé d'abord en 1834 (légèrement modifiée, elle a servi de base à l'enregistrement réalisé en 1972 sous la direction de Colin Davis). Le Festival de Lyon a pour sa part proposé, en

La scène du Carnaval romain dans la production de Elijah Moshinsky et Sylvano Bussotti au Teatro Comunale de Florence en 1987.

1982, une série de représentations entièrement chantées, proches de celles de 1838. La complexité de cette situation et les modifications apportées par Berlioz lui-même dès les répétitions de 1838 à son opéra font qu'il n'existe toujours pas d'édition satisfaisante de *Benvenuto Cellini*. C'est l'une des raisons qui en font le moins joué des opéras de Berlioz.

Acte I

Premier tableau : *veille de mardi gras, la maison de Balducci à la tombée de la nuit.* Le trésorier s'apprête à se rendre chez le pape et ne comprend pas pourquoi ce dernier a eu l'idée de commander une statue au Florentin Benvenuto Cellini alors que sur place se trouve le sculpteur officiel Fieramosca. Des

Le ténor Duprez, de l'Académie royale de musique, créateur du rôle-titre.

masques de Carnaval, emmenés par Benvenuto Cellini, chantent sous la fenêtre de Balducci et le bombardent de farine : il est trop tard pour se changer. Teresa, sa fille, reçoit dans un bouquet un billet de Cellini qui annonce l'arrivée du héros. La jeune fille hésite entre l'amour qu'elle éprouve pour l'artiste libertin et l'obéissance qu'elle doit à son père. Entrent Cellini... et Fieramosca. Benvenuto explique à la jeune fille ce qui l'attend si elle ne le suit pas à Florence : le mariage avec Fieramosca !

Tous deux répètent pour le lendemain soir un projet d'enlèvement, à la faveur du Carnaval. Fieramosca, caché derrière un fauteuil, ne comprend que des bribes de la conversation, puis se rapproche et découvre le plan. Mais Balducci revient. Cellini s'enfuit, Fieramosca se cache. Teresa invente une histoire de bruit et d'homme... et Balducci découvre Fieramosca. Capture imprévue ! Le père et la fille appellent les voisines et les servantes qui se précipitent pour plonger Fieramosca dans la fontaine. Il parvient à s'enfuir. Deuxième tableau : *soir de mardi gras, la place Colonne.*

Cellini médite seul sur la gloire, l'art et l'amour. Arrivent ses compagnons d'ateliers qui se mettent à chanter avec lui un hymne à la gloire des ciseleurs. Ils réclament du vin, mais le cabaretier leur soumet une liste impressionnante de bouteilles impayées. Voici alors Ascanio, le jeune élève, qui apporte dans un sac la somme promise par le pape pour la fonte de la statue de Persée qu'il a commandée à Benvenuto. Tous jurent d'achever l'ouvrage et de remplir leur contrat. Le sac vidé, la somme se révèle chétive... Elle servira au moins à régler le cabaretier, Cellini décidant de se venger le soir même du trésorier avare en demandant à l'un des acteurs du théâtre de Cassandro de le ridiculiser en public. Tous se dispersent avec joie.

Arrive Fieramosca, qui explique à son ami Pompeo le plan mis au point par Cellini : détourner l'attention de Balducci et enlever sa fille. Pompeo conseille à Fieramosca de s'emparer du stratagème, et de se déguiser lui-même en moine blanc comme Cellini pour enlever Teresa. Fieramosca retrouve courage et s'imagine vainqueur d'un combat à l'épée avec Cellini. Arrive le moment où la foule se rassemble sur la place. Le peuple répond aux invitations des bateleurs, l'agitation est à son comble ; le spectacle va commencer.

Sur la scène, le roi Midas ressemble beaucoup au trésorier... Un concours de chant à lieu, présenté par Colombine. Pendant l'ariette d'Arlequin, le faux trésorier s'endort ;

pendant la triviale cavatine de Pasquarello (accompagnée à la grosse caisse), il se réveille et bat la mesure à contre-temps : c'est Pasquarello qui aura le prix. Furieux, le vrai Balducci se précipite sur le théâtre. Teresa, restée seule, va être enlevée par Benvenuto... mais voici un autre moine blanc. Lequel est le bon ? Cellini se sent trahi. Ascanio (déguisé en capucin) s'éloigne avec Teresa, Cellini va se battre avec cet autre capucin... qui n'est autre que Pompeo. Celui-ci est tué. Mais le canon du fort Saint-Ange annonce la fin du Carnaval. Toutes les lumières s'éteignent. Cellini, un instant prisonnier, parvient à s'échapper. Fieramosca est arrêté par erreur.

Acte II

Troisième tableau : *mercredi des Cendres, la maison de Cellini avec le modèle en plâtre de la statue de Persée.*
Teresa s'inquiète pour Cellini. Ascanio la rassure. Tous deux joignent leur prière à celle d'un chœur religieux qui passe dans la rue. Mais voici Cellini, toujours travesti en moine, qui s'était joint à la procession. Ascanio lui rappelle que son devoir est de fondre la statue de Persée, mais Cellini n'a qu'une hâte : fuir à Florence avec Teresa.

Balducci et Fieramosca font alors irruption, suivis du pape et de sa suite. Le saint père apaise les esprits, se fait raconter les événements, puis prend des nouvelles de sa statue. Impatienté, il annonce à Cellini qu'il a décidé de confier l'achèvement de l'ouvrage à un autre sculpteur, ce qui blesse cruellement Benvenuto. Celui-ci est prêt à détruire le moule de son *Persée*, mais le pape fait machine arrière : Benvenuto aura la grâce pour le meurtre de Pompeo, la main de Teresa et du temps encore pour fondre la statue. Mais il sera pendu si celle-ci n'est pas achevée le soir même. Cellini ironise, puis relève le défi.

Quatrième tableau : *soir du même jour, l'atelier de Cellini dans le Colisée.*
Ascanio fredonne l'air qu'il chante à chaque fois que lui vient la mélancolie et se raconte les événements qui viennent de se dérouler. Arrive Benvenuto, sombre et méditatif, qui aimerait bien changer son destin contre une paisible vie pastorale. Les ouvriers fondeurs entonnent une plaintive chanson de marins. Ascanio et Cellini comprennent que le moment ne doit pas être au découragement et qu'il faut mettre à profit le temps laissé par le pape. Fieramosca arrive malencontreusement, et provoque Cellini en duel. Celui-ci sort pour se battre mais les ouvriers, lassés de tant d'atermoiements, se mettent en grève. Teresa ne peut les décider à rester fidèles à leur maître. Voici de nouveau Fieramosca, qui tente de soudoyer les ouvriers, mais Cellini, qui passait pour mort, sauve Fieramosca au moment où celui-ci va être précipité dans le four par les ouvriers révoltés par sa conduite. Fieramosca reçoit un tablier et se joint, malgré lui, aux préparatifs de la fonte. Arrivent Balducci et le pape, pour assister à la fonte de la statue.

Celle-ci commence, quand le métal vient à manquer ! Cellini en appelle à Dieu, puis a l'idée de jeter dans la fournaise toutes ses œuvres antérieures. Une explosion a lieu, mais l'opération a réussi : le métal en fusion remplit le moule, *Persée* est achevé. Hypocritement, Fieramosca félicite Cellini, Balducci lui accorde la main de sa fille et le pape lui pardonne. Tous chantent l'art des ciseleurs.

Les Troyens

Coupée en deux opéras distincts, « la Prise de Troie » et « les Troyens à Carthage », l'œuvre connut pendant longtemps des exécutions fragmentaires ou mutilées. C'est l'enthousiasme et la ténacité de chefs comme sir Thomas Beecham, Rafael Kubelik et sir Colin Davis qui la ressuscitèrent, en Angleterre.

Marie Delna en Didon.

Livret d'Hector Berlioz, d'après les livres II et IV de *l'Enéide* de Virgile, et quelques souvenirs shakespeariens, notamment le duo de l'acte IV emprunté au *Marchand de Venise.*

Personnages *par ordre d'entrée en scène* :
un soldat troyen (basse)
Cassandre (mezzo-soprano), *prophétesse troyenne, fille de Priam*
Chorèbe (baryton), *jeune prince d'Asie, fiancé de Cassandre*
Andromaque (rôle muet), *veuve d'Hector*
Astyanax (rôle muet), *fils d'Andromaque et d'Hector*
Priam (basse), *roi des Troyens*
Sinon (ténor), *espion grec*
Enée (ténor), *héros troyen, fils de Vénus et d'Anchise*
Ascagne (soprano), *jeune fils d'Enée*
Hécube (soprano), *reine des Troyens*
Panthée (basse), *prêtre troyen, ami d'Enée*
l'ombre d'Hector (basse), *héros troyen, fils de Priam*
Polyxène (soprano), *sœur de Cassandre*
un chef grec (basse)
Didon (mezzo-soprano), *reine de Carthage, veuve de Sychée prince de Tyr*
Anna (contralto), *sœur de Didon*
Iopas (ténor), *poète tyrien de la cour de Didon*
Narbal (basse), *ministre de Didon*
le dieu Mercure (baryton ou basse)
Hylas (ténor ou contralto), *jeune matelot phrygien*
deux sentinelles troyennes (basses)
le Grand Prêtre de Pluton (basse)

Troyens, Grecs et Carthaghinois, nymphes, satyres, faunes et sylvains, ombres invisibles.

La scène est à Troie, puis à Carthage, dans une époque mythique.

Acte I

Le camp abandonné des Grecs devant la ville de Troie.

Après dix ans de siège, les Troyens sortent des murs de leur ville et se répandent dans la plaine. Ils considèrent le gigantesque cheval de bois, laissé par les Grecs en hommage à Pallas. Seule Cassandre pressent le danger que cache cet étrange départ, mais personne ne veut l'entendre, pas même son fiancé Chorèbe qu'elle exhorte en vain à quitter Troie le jour même. Chorèbe croit qu'elle a perdu la raison et l'entraîne vers le lit nuptial. Le peuple troyen honore ses divinités, puis se divertit jusqu'au moment où

Andromaque et son fils Astyanax viennent se recueillir avec émotion sur la tombe d'Hector.

Tout à coup, surgit un soldat grec, Sinon, que Priam veut écouter : Sinon le convainc que le cheval, une fois entré dans la ville, pourrait faire des Troyens les vainqueurs définitifs des Grecs. Malgré les pressentiments renouvelés de Cassandre, qui voit en Sinon un espion, Priam ordonne d'abattre les murailles de la ville pour y faire entrer le cheval.(1) Arrive Enée, qui raconte la mort du prêtre Laocoon : celui-ci, ayant voulu percer le cheval de bois de son javelot, s'est vu aussitôt étouffé par deux serpents monstrueux. C'est la consternation.

Priam ordonne que le cheval soit sans plus tarder introduit dans la ville, au désespoir de Cassandre qui entend le peuple troyen accompagner avec fête l'entrée du cheval et prophétise la destruction de la ville.

Acte II

Premier tableau : *un appartement du palais d'Enée.*

Rumeurs de combat. A Enée endormi, apparaît le fantôme d'Hector qui indique au héros son destin : fuir la ville qui s'écroule et aller fonder une nouvelle civilisation en Italie. Accourent Panthée, Ascagne et Chorèbe, qui confirment la catastrophe : sortis du cheval de bois, les Grecs ont pris possession de Troie et ont allumé partout des incendies. Enée se décide à conduire un dernier combat.

Deuxième tableau : *devant l'autel de Cybèle.*

Les femmes troyennes implorent la déesse Cybèle. Cassandre leur raconte comment Enée a pu sauver le trésor de Priam et s'enfuir pour fonder une nouvelle Troie. Chorèbe mort, Cassandre s'apprête à le rejoindre et exhorte les femmes troyennes à l'imiter pour ne pas subir l'outrage des vainqueurs. Celles qui ont peur sont insultées et jetées hors de la salle. Au moment où les Grecs font irruption, les femmes troyennes se poignardent dans un grand geste d'ivresse sacrificielle, en s'écriant « Italie ! »

Acte III

Une vaste salle de verdure du palais de Didon à Carthage.

Une journée radieuse à Carthage. La reine Didon remercie son peuple pour le travail accompli et reçoit l'hommage des constructeurs, matelots et laboureurs. A sa sœur Anna elle confie qu'une étrange tristesse vient parfois l'accabler : elle s'est interdit l'amour par fidélité à la mémoire de son époux disparu, Sichée... mais Anna lui assure qu'elle est trop jeune et trop belle pour longtemps encore priver Carthage

d'un roi. Arrive Iopas, le poète de la reine, qui annonce l'arrivée des députés d'une flotte inconnue. Didon est troublée mais accepte de les recevoir.

Ce sont les Troyens naufragés. Ascagne offre à Didon des présents et annonce qu'il est le fils d'Enée. Tout à coup, le ministre de Didon, Narbal, annonce une terrible nouvelle : le Numide Iarbas, qui convoite la reine, s'avance avec ses troupes sur Carthage. Enée se découvre et propose à Didon que ses guerriers se battent pour défendre Carthage. Didon accepte. Enée lui confie son fils, l'alliance des Troyens et des Carthaginois est scellée.

Acte IV

Premier tableau : *chasse royale et orage (pantomime).*

Un orage éclate pendant une chasse offerte par Didon. La reine et Enée se réfugient dans une grotte, déchaînant les nymphes, les sylvains et les faunes qui rappellent à Enée son devoir.

Deuxième tableau : *les jardins de Didon sur le bord de la mer.*

Narbal s'inquiète du séjour prolongé d'Enée à Carthage : les chasses et les festins ont pris la place des travaux. Anna y voit un signe manifeste de l'amour de sa sœur pour Enée. Arrive Didon, qui offre des danses en l'honneur de la victoire remportée sur Iarbas. Mais elle ne goûte pas cette fête importune, ni le poème des champs que lui chante Iopas. Elle demande à Enée de lui conter les malheurs de Troie et apprend comment Andromaque a fini par épouser Pyrrhus, l'assassin de son père. Didon comprend par cette nouvelle qu'elle-même est désormais libérée de son vœu de fidélité. Ascagne retire alors en souriant l'anneau de Sichée du doigt de la reine.

Enée invite Didon et la cour à s'abandonner à la paix et au calme de la nuit murmurante, puis tous se retirent pour laisser Didon et Enée évoquer la longue tradition des amoureux mythiques dans laquelle ils prennent place. Au moment où ils s'éloignent enlacés, le dieu Mercure apparaît, rappelant à Enée le but de sa mission.

Acte V

Premier tableau : *le port de Carthage couvert de vaisseaux troyens.*

Un jeune matelot troyen, Hylas, rêve à son lointain pays. Arrivent Panthée et les chefs troyens : il faut se préparer, les dieux réclament le départ pour l'Italie. Deux sentinelles se désolent de devoir à nouveau prendre la mer alors qu'ils commençaient à apprécier les charmes

Didon par Girodet.

de Carthage. Arrive Enée, qui sait qu'il doit quitter Didon mais que le visage et le silence de la reine obsèdent. Il se décide à la revoir une dernière fois, quand apparaissent les ombres de Priam, Chorèbe, Hector et Cassandre qui le pressent une nouvelle fois au départ.

Enée se résigne, réveille les Troyens, s'exalte... mais voici Didon, trahie dans son amour, qui n'arrive pas à convaincre Enée de rester et finit par le maudire ainsi que ses dieux.

Deuxième tableau : *un appartement de Didon.*

Didon supplie Anna d'aller demander à Enée qu'il retarde son départ. Mais Iopas annonce que les Troyens sont déjà partis. Affolée, Didon ordonne qu'on prenne les armes, puis se reprend et demande que soit élevé un bûcher où seront brûlés les présents troyens. Elle sait que désormais seule la mort l'attend et fait ses adieux à sa cité, à sa sœur, au ciel d'Afrique, aux nuits d'ivresse et d'extase.

Troisième tableau : *un bûcher dans les jardins de Didon.*

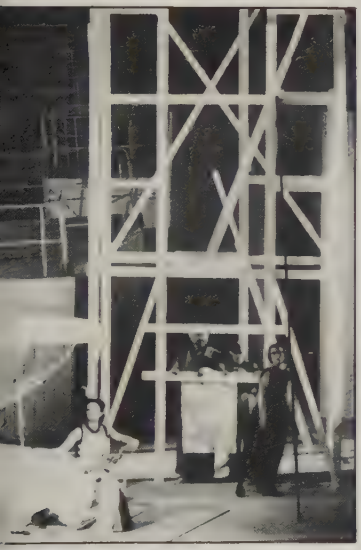
Les prêtres de Pluton invoquent les dieux de l'oubli et du Ténare ; Anna et Narbal demandent aux Enfers qu'Enée trouve la mort en Italie. Didon, qui semble apaisée, prédit qu'un vengeur, Annibal, naîtra sur la terre africaine.

Elle se donne la mort en se frappant de l'épée d'Enée, le peuple se précipite, puis la reine a une dernière vision : Carthage périra, Rome sera immortelle. Le peuple carthaginois clame sa haine infinie à la race d'Enée [2].

(1) Cette scène, supprimée par Berlioz en 1861, a été reconstituée par Hugh Macdonald en 1986.

(2) Dans sa version originale, beaucoup plus développée, le finale des *Troyens* offrait une vision plus lumineuse de Rome, de ses héros et divinités. Ce finale existe, il attend d'être joué.

Les Troyens à l'Opéra de Francfort en 1983, dans la production de Ruth Berghaus, Hans Dieter Schaal et Max von Vequel. En haut, les ballets du quatrième acte ; ci-dessus, le sacrifice des femmes troyennes au deuxième acte.



À l'Opéra de Leeds en 1986, Hécube (Pauline Thulborn) et Priam (John Hall, au centre) dans la production de T. Albery, T. Cairns et A. McDonald.

Kathryn Harries en Didon dans la production de P. Caurier et M. Leiser au Festival de Lyon 1987.

Béatrice et Bénédict

Le troisième et dernier opéra de Berlioz renoue avec le lyrisme léger, l'humour capricieux, la mélancolie lunaire, l'effusion imprévue, l'ironie joueuse. Composé à partir de 1860, créé le 9 août 1862 à Baden-Baden, augmenté d'un trio et d'un chœur dans les semaines qui suivent, cet opéra-comique est rarement représenté avec l'intégralité de ses dialogues.

Mme Charton-Demeur, créatrice du rôle de Béatrice.

Livret d'Hector Berlioz, d'après *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare, dont Berlioz ne reprend que partiellement l'intrigue.

Personnages *par ordre d'entrée en scène* :
Léonato (rôle parlé), *gouverneur de Messine*
Héro (soprano) *fille de Léonato*
Béatrice (mezzo-soprano), *nièce de Léonato*
un messager (rôle parlé)
Don Pedro (basse), *général de l'armée sicilienne*
Bénédict (ténor), *officier sicilien, ami de Claudio*
Claudio (baryton), *aide de camp du général*
Somarone (basse), *maître de chapelle*
un musicien (rôle parlé)
Ursule (contralto), *dame d'honneur d'Héro*
deux domestiques (rôles parlés)
un tabellion (rôle parlé)

Musiciens, choristes, peuple sicilien, seigneurs et dames de la cour du gouverneur.

La scène est à Messine (Sicile).

Acte I

Dans le parc du gouverneur de Messine. Le peuple sicilien célèbre le retour du général Don Pedro d'Aragon, vainqueur des Mores ; on danse une sicilienne. Héro se réjouit que Claudio, celui qu'elle aime, revienne sain et sauf de la guerre et qui plus est en triomphateur. De leur côté, Béatrice et Bénédict se retrouvent, font assaut de railleries et cachent mal l'intérêt ambigu qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. Claudio, qui doit épouser le soir même Héro, et Don Pedro, essaient de présenter à Bénédict les joies du mariage sous un jour plaisant, mais celui-ci se moque de leur « matrimoniomanie » : il mourra garçon, et si par aventure il devait trahir sa promesse, il demande que l'on installe sur le toit de sa maison une enseigne portant ces mots écrits : « Ici, l'on voit Bénédict, l'homme marié ».

Cependant, les musiciens du maître de chapelle Somarone répètent l'épithalame prévu pour la fête du mariage. Don Pedro, Léonato et Claudio tiennent une conversation

C'est sous la direction de Berlioz lui-même que fut créé cet opéra-comique à l'occasion de l'inauguration du nouveau théâtre de Bade.

sérieuse – destinée en réalité à Bénédict, caché, qui les écoute – sur les sentiments qu'éprouverait Béatrice et qu'elle n'oserait avouer à Bénédict. Resté seul, celui-ci s'abandonne à ses sentiments et s'exalte à l'idée que Béatrice et lui-même puissent s'aimer. Héro et Ursule, qui ont joué une comédie du même genre à Béatrice, paraissent et se laissent griser par la magie rêveuse de la nuit et de l'amour.

Acte II

Un grand salon au palais du gouverneur. Fiasques de vin, guitares, trompettes, chanson à boire improvisée par Somarone à la gloire du vin de Syracuse : la fête bat son plein. Mais voici Béatrice, très agitée, qui évoque l'amour qu'éprouverait pour elle Bénédict et se rappelle « l'étrange sentiment » qu'elle éprouva le jour où celui-ci partit pour la guerre. Elle aussi se laisse prendre au piège de l'amour, même si elle ne veut pas avouer à Héro et Ursule, qui viennent la rejoindre, le revirement de ses sentiments. Un chœur lointain célébrant les vertus de l'hyménée précède les retrouvailles embarrassées de Béatrice et Bénédict, mais la marche nuptiale vient les interrompre.

Le contrat de mariage est produit, Héro et Claudio le signent, mais le tabellion en produit un second. A qui est-il destiné ? Du bout des lèvres, Béatrice et Bénédict acceptent de s'unir, mais uniquement par compassion. Alors sont apportés quatre écriteaux sur lesquels il est écrit : « Ici... l'on voit... Bénédict... l'homme marié ». La conclusion appartient à Béatrice et Bénédict qui s'avouent avec ironie : « Sûrs de nous haïr, donnons-nous la main ! [...] Nous redeviendrons ennemis demain. »

La Damnation de Faust

C'est en 1845 et 1846, à la faveur d'un grand voyage en Europe centrale, que Berlioz reprend ses « Huit Scènes de Faust » de 1828. Il en fait une « légende dramatique » d'abord destinée au concert. Le projet d'en faire un opéra n'aboutit pas. Pourtant, l'œuvre a bien plus souvent été mise en scène que les ouvrages destinés au théâtre par le compositeur lui-même.

Livret de Gérard de Nerval, Almire Gandonnière et Hector Berlioz, d'après le premier *Faust* de Goethe.

Personnages *par ordre d'entrée en scène* :
Faust (ténor)
Méphistophélès (baryton ou basse)
Brander (basse)
Marguerite (mezzo-soprano)
voix céleste (soprano)

Paysans, chœurs mystiques, buveurs, gnomes et sylphes, soldats, étudiants, follets, voisins, démons et damnés, princes des ténèbres, esprits célestes.

La scène, de la Hongrie au ciel en passant par l'Allemagne et les enfers, traverse des lieux très différents.

Première partie

Plaines de Hongrie. Faust célèbre le retour du printemps et goûte avec ferveur la solitude au cœur de la nature dont il éprouve tous les frémissements. Il entend une ronde de paysans qui lui rappelle un instant son exil loin des plaisirs ; une armée qui défile au son de la *Marche de Rakoczy* le laisse froid et insensible.

Presque simultanément aux *Huit Scènes de Faust* de Berlioz, c'est en 1828 que Delacroix fit publier ses dix-sept lithographies inspirées du poème de Goethe.

Deuxième partie

Faust, revenu dans son cabinet du nord de l'Allemagne, s'abandonne à la méditation la plus pessimiste. Il est sur le point de céder à la tentation du suicide lorsque retentit le Chant de la Fête de Pâques, qui le sauve. Apparaît alors Méphistophélès, qui lui promet le bonheur et le plaisir, et l'exhorte à le suivre ; Faust accepte.

Le ténor Franz, interprète du rôle de Faust au début du siècle.

Méphistophélès l'emmène dans la cave d'Auerbach à Leipzig, où se succèdent un chœur de buveurs, la Chanson du rat (interprétée par Brander), une fugue sur le mot *Amen* inspirée de la précédente, et la Chanson de la puce interprétée par Méphistophélès. Faust, offusqué par tant de triviale agitation, demande à Méphistophélès de lui proposer un séjour plus tranquille. Ils arrivent au bord de l'Elbe, parmi les bosquets et les prairies. Méphistophélès endort Faust avec une berceuse vampirisante, puis un chœur de gnomes et de sylphes permet à Faust de voir en rêve Marguerite.

Après le ballet des sylphes, Faust se réveille en sursaut et demande à Méphistophélès de le conduire auprès de Marguerite. Dans la rue qui mène à la maison de la jeune fille, ils croisent des soldats et des étudiants, et se joignent à eux.

Troisième partie

Les tambours et les trompettes sonnent la retraite. Faust est dans la chambre de Marguerite dont il contemple avec volupté le chevet virginal. Arrive Méphistophélès qui annonce la venue prochaine de Marguerite et conseille à Faust de prendre patience. Il le cache sous les rideaux de soie et se précipite dans le jardin.

Marguerite alors entre dans sa chambre, troublée par le rêve qu'elle vient de faire et où lui est apparu son futur amant. Elle chante l'étrange et envoûtante Ballade du roi de Thulé. Dans le jardin, cependant, Méphistophélès convoque ses follets qui dansent d'abord un menuet puis chantent avec leur maître une mordante sérénade en l'honneur de Marguerite. Les follets disparaissent.

Dans la chambre de Marguerite, Faust s'est découvert à la jeune fille. Tous deux, qui se sont vus en rêve, se reconnaissent et chantent un très ardent duo d'amour. Au moment où Marguerite est sur le point de s'abandonner, Méphistophélès fait irruption dans la pièce et annonce que les voisins arrivent pour surprendre les amants dans leur étreinte. Il les exhorte à se séparer pour se retrouver le lendemain. Faust et Méphistophélès fuient.

Quatrième partie

Seule et abandonnée, Marguerite chante une romance ardente et sensuellement exaltée où elle exprime son attente impatiente. Faust ne vient pas : au loin se font entendre les chœurs de soldats et d'étudiants, mais la voix du bien-aimé n'y est pas.

Faust est loin, dans un paysage de forêts et de cavernes. Il exhale son incoercible nostalgie et son désir d'absolu dans une invocation à la nature qui le laisse seul et désolé. Arrive Méphistophélès, qui lui annonce la condamnation à mort de Marguerite accusée de parricide. Faust le conjure de sauver la jeune fille et accepte de signer un vieux parchemin qui le lie définitivement au démon.

Méphistophélès appelle deux chevaux en faisant croire à Faust qu'ils partent pour délivrer Marguerite.

C'est la Course à l'abîme, qui leur fait traverser des paysages de cauchemar et au terme de laquelle Faust est précipité dans les flammes. Aux enfers, les démons et damnés célèbrent la victoire de Méphistophélès dans un Pandémonium sauvage et triomphal. Une voix au ciel et un chœur d'esprits célestes et d'enfants annoncent que Marguerite est sauvée.

Avec la Course à l'abîme, Berlioz nous entraîne dans une chevauchée irrésistible qui traverse les visions et les paysages les plus inquiétants jusqu'à la chute finale dans l'enfer du Pandaemonium.

L'Enfance du Christ

Cet oratorio est l'une de ces œuvres destinées à un théâtre imaginaire où la succession des scènes et les voyages d'un lieu à un autre s'effectuent dans une dimension « cinématographique ». C'est l'Orient que visite Berlioz en écrivant sa « trilogie sacrée ». Mais l'œuvre est trop délicate, la couleur et le pittoresque trop subtils pour souffrir même l'esquisse d'une mise en scène ; les rares tentatives faites en ce sens ont été vouées à l'échec.

Livret d'Hector Berlioz, d'après le Nouveau Testament.

Personnages *par ordre d'entrée* :
le récitant (ténor)
un centurion (ténor)
Polydorus (basse)
Hérode (basse)
Marie (mezzo-soprano)
Joseph (baryton)
le père de famille (basse)

Devins, anges, bergers, Romains, Egyptiens, jeunes Ismaëlites.

La scène est en Judée puis en Egypte au début de notre ère.

« Le songe d'Hérode »

Le récitant annonce les craintes et les espoirs suscités par la naissance du Christ. Dans les rues de Jérusalem, un bref dialogue entre un centurion et Polydorus nous révèle les cauchemars du « roitelet » Hérode. Dans son palais, ce dernier médite sur la terreur qui l'accable et la vision obsédante qu'il a d'un enfant qui doit le détrôner. Polydorus arrive à temps pour empêcher qu'il se suicide et lui annonce l'arrivée des devins juifs.

Aux questions d'Hérode, ceux-ci répondent qu'un enfant en effet va faire disparaître son trône de roi : l'unique solution est d'ordonner la mort de tous les nouveaux-nés du royaume. Hérode se résout au massacre des innocents. La scène se transporte alors dans l'étable de Bethléem où Marie et Joseph, qui adorent Jésus, sont mis en garde par les anges qui les exhortent à fuir au désert.

« La fuite en Egypte »

Après l'ouverture, les bergers font leurs adieux à la sainte famille. Puis le récitant évoque le repos de celle-ci au désert dans une oasis.

« L'arrivée à Saïs »

Le récitant raconte le voyage des pèlerins dans le désert et leur

épuisement. Romains et Egyptiens leur refusent l'hospitalité. C'est un Ismaëlite finalement qui va recueillir les Hébreux.

Comme Joseph, il est charpentier et les invite à partager sa vie et son travail. Les jeunes Ismaëlites préparent la maison pour accueillir les voyageurs et leur offrent de la musique. Le récitant conclut en évoquant le divin mystère du sacrifice et de la grâce du Christ.

Le programme de la « Symphonie fantastique » et la préface de « Roméo et Juliette »

Avec la « Symphonie fantastique », en 1830, Berlioz réinvente le genre de la symphonie en attribuant à celle-ci un programme chargé de préparer l'auditoire au drame qu'il va entendre. Neuf ans plus tard, il franchit une nouvelle étape en expliquant dans la préface de « Roméo et Juliette » sa conception de la symphonie dramatique et le rôle qu'il entend faire jouer aux instruments de l'orchestre.

La « Symphonie fantastique »

Un jeune musicien d'une sensibilité maladive et d'une imagination ardente s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un lourd sommeil accompagné des plus étranges visions, pendant lequel ses sensations, ses sentiments, ses souvenirs se traduisent dans son cerveau malade en pensées et en images musicales. La femme aimée elle-même est devenue pour lui une mélodie et comme une idée fixe qu'il retrouve et qu'il entend partout.

Première partie : rêveries, passions

Il se rappelle d'abord ce malaise de l'âme, *ce vague des passions*, ces mélancolies, ces joies sans sujet qu'il éprouva avant d'avoir vu celle qu'il aime ; puis l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement, ses délirantes angoisses, ses jalouses fureurs, ses retours de tendresse, ses consolations religieuses.

Deuxième partie : un bal

Il retrouve l'aimée dans un bal au milieu du tumulte d'une fête brillante.

Troisième partie : scène aux champs

Un soir d'été à la campagne, il entend deux pâtres qui dialoguent un Ranz des vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espoir qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante ; mais *elle* apparaît de nouveau, son cœur se serre, de douloureux pressentiments l'agitent, si elle le trompait... L'un des pâtres reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche... bruit éloigné du tonnerre... solitude... silence...

Quatrième partie : marche au supplice
Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort, conduit au supplice. Le cortège s'avance, aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin, *l'idée fixe* reparaît un instant comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.
Cinquième partie : songe d'une nuit de sabbat
Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La *mélodie bien-aimée* reparaît encore ; mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité ; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque ; c'est *elle* qui vient au sabbat... Rugissements de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies irae*. Ronde du sabbat. La ronde du sabbat et le *Dies irae* ensemble.

« Roméo et Juliette »

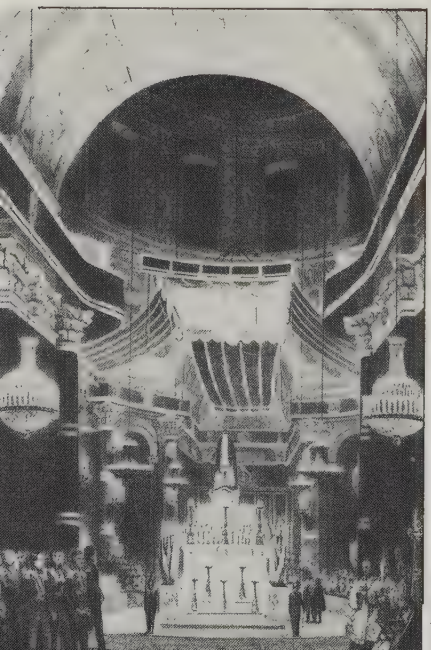
On ne se méprendra pas sans doute sur le genre de cet ouvrage. Bien que les voix y soient souvent employées, ce n'est ni un opéra de concert, ni une cantate, mais une symphonie avec chœurs.

Si le chant y figure presque dès le début, c'est afin de préparer l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques dont les sentiments et les passions doivent être exprimés par l'orchestre. C'est en outre pour introduire peu à peu dans le développement musical les masses chorales, dont l'apparition trop subite aurait pu nuire à l'unité de la composition. (...)

Si, dans les scènes célèbres du jardin et du cimetière, le dialogue des deux amants, les apartés de Juliette et les élans passionnés de Roméo ne sont pas chantés, si enfin les duos d'amour et de désespoir sont confiés à l'orchestre, les raisons en sont nombreuses et faciles à saisir. C'est d'abord, et ce motif seul suffirait à la justification de l'auteur, parce qu'il s'agit d'une symphonie et non d'un opéra. Ensuite, les duos de cette nature ayant été traités mille fois vocalement et par les plus grands maîtres, il était prudent autant que curieux de tenter un autre mode d'expression. C'est aussi parce que la sublimité même de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et, par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas.

Le dernier jour du monde

Après avoir déjà peint le jugement dernier dans sa Messe de 1824, c'est en Italie que Berlioz commence à imaginer « un oratorio colossal » qui évoquerait le dernier jour du monde. Il rêve son projet comme un grand drame shakespearien, qui aboutira, en 1837, à sa « Grande Messe des morts ».



Une messe puis un oratorio

« Les possibilités dramatiques du texte du *Requiem*, coloré de bout en bout par la vision du Jugement dernier, [ont] toujours fasciné Berlioz », écrit David Cairns. Dès la création en l'église Saint-Roch, le 10 juillet 1825, de sa *Messe solennelle* écrite l'année précédente, le compositeur exalte son penchant pour les apocalypses musicales.

L'idée continue de faire son chemin cependant, et c'est à Rome, le 3 juillet 1831, que Berlioz confie à Humbert Ferrand (auquel il demande de composer un livret en conséquence) le « grand projet » qui germe dans son esprit : « Il s'agissait d'un oratorio colossal pour être exécuté à une fête musicale donnée à Paris, à l'Opéra ou au Panthéon, dans la cour du Louvre. Il serait intitulé *le Dernier Jour du monde*. J'en avais écrit le plan à Florence et une partie des paroles il y a trois mois. Il faudrait trois ou quatre acteurs solos, des chœurs, un orchestre de soixante musiciens devant le théâtre, et un autre de trois cents ou deux cents instruments au fond de la scène, étagés en amphithéâtre.

» Les hommes, parvenus au dernier degré de corruption, se livreraient à toutes les infamies ; une espèce d'Antéchrist les gouvernerait despotiquement... Un petit nombre de justes, dirigés par un prophète, trancherait au beau milieu de cette dépravation générale. Le despote les tourmenterait, enlèverait leurs vierges, insulterait à leurs croyances, ferait déchirer leurs livres saints au milieu d'une orgie. Le prophète viendrait lui reprocher ses crimes, annoncerait la fin du monde et le dernier jugement. Le despote irrité le ferait jeter en prison, et, se livrant de nouveau aux voluptés impies, serait surpris au milieu d'une

fête par les trompettes terribles de la résurrection, les morts sortant du tombeau, les vivants éperdus poussant des cris d'épouvante, les mondes fracassés, les anges tonnant dans les nuées, formeraient le finale de ce drame musical. Il faut, comme vous le pensez bien, employer des moyens entièrement nouveaux. Outre les deux orchestres, il y aurait quatre groupes d'instruments de cuivre placés aux quatre points cardinaux du lieu de l'exécution. Les combinaisons seraient toutes nouvelles et mille propositions impraticables avec les moyens ordinaires surgiraient étincelantes de cette masse d'harmonie. [...]»

Un opéra puis un requiem

Le projet d'oratorio n'aboutit pas. Six mois plus tard, Berlioz rêve cette fois d'un opéra en trois actes qui reprendrait le thème du jugement dernier mais l'enrichirait d'une mise en abîme inspirée aussi bien de Shakespeare (*Hamlet*) que de nombreux contes d'E.T.A. Hoffmann, et qu'on retrouvera d'ailleurs dans l'opéra *Benvenuto Cellini* : le théâtre dans le théâtre. Il écrit le 8 janvier 1832 à Ferrand : « Un tyran tout-puissant sur la terre ; la civilisation et la corruption au dernier degré ; une cour impie ; un atome de peuple religieux, auquel le mépris du souverain conserve l'existence et laisse la liberté. Guerre et victoire, combats d'esclaves dans un cirque ; femmes esclaves qui résistent aux désirs du vainqueur ; atrocités.

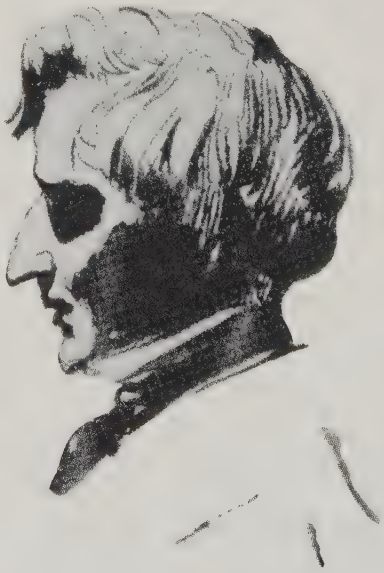
» Le chef du petit peuple religieux, espèce de Daniel gourmandant Balthazar, reproche ses crimes au despote, annonce que les prophéties vont s'accomplir et que la fin est proche. Le tyran, à peine courroucé par la hardiesse du prophète, le fait assister de force, dans son palais, à une orgie épouvantable, à la suite de laquelle il s'écrie ironiquement qu'on va voir la fin du monde. A l'aide de ses femmes et de ses eunuques, il représente la vallée de Josaphat ; une troupe d'enfants ailés sonne de petites trompettes, de faux morts sortent du tombeau ; le tyran représente Jésus-Christ et s'apprête à juger les hommes, *quand la terre tremble* ; de véritables et terribles anges font entendre les trompettes foudroyantes ; le vrai Christ approche, et *le vrai jugement dernier commence*. La pièce ne doit ni ne peut aller plus loin. »

C'est cependant la commande d'un *Requiem* par le ministre de l'Intérieur, en mars 1837, qui va permettre à Berlioz de donner définitivement corps à son projet : « Quel *Dies irae ! ! !*, s'écrie-t-il. C'est une poésie d'un sublime gigantesque. »

Soucieux de l'effet que produira sa partition, il précise la disposition qu'il souhaite pour ses forces musicales, reprenant en partie ses conceptions de 1831 : « Il faudrait un amphithéâtre ou échafaudage en gradins, devant l'orgue, où seraient placées deux cents personnes à peu près. Dans ce nombre seraient compris tous les chanteurs et quelques instrumentistes seulement ; le reste de l'orchestre devant s'étendre dans la partie antérieure de l'amphithéâtre sur un plan horizontal pourrait être placé tout simplement sur le pavé de l'Église » (lettre du 30 juillet 1837). Ses exécutants, précise-t-il, doivent être « divisés en plusieurs groupes assez distants les uns des autres [...], les quatre orchestres d'instruments de cuivre [...] employés dans le *Tuba mirum* [devant] occuper chacun un angle de la grande masse vocale et instrumentale ».

Le style de Berlioz

Berlioz n'était pas destiné au métier de compositeur. C'est à son audace et au caractère impérieux de sa vocation qu'il doit, au moins en partie, la radicale originalité de son style. Fantaisie, invention constante, refus des lieux communs, tels sont les traits d'un style musical que Berlioz, esprit fin et cultivé, retrouve lorsqu'il se fait écrivain.



Berlioz musicien

En général mon style est très hardi, mais il n'a pas la moindre tendance à détruire quoi que ce soit des éléments constitutifs de l'art. Au contraire, je cherche à accroître le nombre de ces éléments. Je n'ai jamais songé, ainsi qu'on l'a si follement prétendu en France, à faire de la musique *sans mélodie*. Cette école existe maintenant en Allemagne et je l'ai en horreur. Il est aisé de se convaincre que, sans même me borner à prendre une mélodie très courte pour thème d'un morceau, comme l'ont fait souvent les plus grands maîtres, j'ai toujours soin de mettre un vrai luxe mélodique dans mes compositions. On peut parfaitement contester la valeur de ces mélodies, leur distinction, leur nouveauté, leur charme, ce n'est pas à moi qu'il appartient de les apprécier ; mais nier leur existence, c'est, je le soutiens, mauvaise foi ou ineptie. Seulement, ces mélodies étant souvent de très grande dimension, les esprits enfantins, à courte vue, n'en distinguent pas la forme clairement ; ou mariées à d'autres mélodies secondaires qui, pour ces mêmes esprits enfantins, en voilent les contours ; ou enfin ces mélodies sont si dissemblables des petites drôleries appelées mélodies par le bas peuple musical, qu'il ne peut se résoudre à donner le même nom aux unes et aux autres.

Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu. Quand je dis expression passionnée, cela signifie expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments

doux, tendres, ou le calme le plus profond. (...)

Pour bien rendre (mes œuvres), les exécutants, et leur directeur surtout, doivent *sentir* comme moi. Il faut une précision extrême unie à une verve irrésistible, une fougue réglée, une sensibilité rêveuse, une mélancolie pour ainsi dire maladive, sans lesquelles les principaux traits de mes figures sont altérés ou complètement effacés. Il m'est en conséquence excessivement douloureux d'entendre la plupart de mes compositions exécutées sous une direction autre que la mienne. Je faillis avoir un coup de sang en écoutant, à Prague, mon ouverture du *Roi Lear* dirigée par un maître de chapelle dont le talent est pourtant incontestable. C'était à peu près juste... mais ici l'à-peu-près est tout à fait faux.

Hector Berlioz,
Mémoires, post-scriptum

Berlioz écrivain

A qui voudrait goûter le talent de Berlioz écrivain, à qui voudrait saisir l'expression la plus parfaite, peut-être, de « l'esprit romantique », je me permettrai de conseiller pourtant, avant l'obligatoire visite du monument désormais historique de ces *Mémoires*, un détour « à travers chant » vers une sorte de miraculeux chef d'œuvre de cocasserie et de gravité mêlées, à peu près inconnu du public, s'il fait les délices des happy few – je veux parler, bien sûr, des *Soirées de l'orchestre*. (...) Mais sous quels traits se cache Berlioz ? Est-il Corsino, le violon passionné et sceptique ? Turuth, le flûtiste sentimental ? Kleiner, le rustre ? Bacon, l'alto qui ne comprend rien à rien ? Ou le premier cor Moran (!) ? Il avait d'abord voulu intituler son ouvrage *les Contes de l'orchestre*, en hommage à Hoffmann ; et, en effet, il retrouve ici et prolonge la tradition des « doubles » romantiques, du Berglinger de Wackenroder aux Florestan et Eusebius de Schumann, en passant par Kreisler le musicien fou de Hoffmann, mais il est à peu près le seul Français à avoir compris qu'à travers la « fantaisie » s'était joué là quelque chose d'essentiel dans la pensée – et c'est ce qui donne, sous les pirouettes et les calembours, à la fois sa profondeur et son allure de liberté à cette œuvre unique : car Berlioz n'est aucun de ses personnages en particulier mais le lieu de leur affrontement. Ainsi tout ce que le discours critique d'ordinaire refoule – thèses gênantes, contradictions, objections –, ici, pour la première fois, se déploie librement.

Michel Le Bris,
le Nouvel Observateur,
24 septembre 1979

Émotion et rigueur

Berlioz nous a laissé des partitions d'une précision exemplaire. Ce souci du détail, à la fois dans la conception des œuvres et dans les indications données aux interprètes, était pour lui le seul moyen d'éviter que sa pensée soit trahie, afin que l'émotion née de sa musique demeure intacte et qu'on la restitue dans toute sa richesse.

La perfection du geste créateur

Lorsque [Berlioz] voulait être ému, il demandait à Liszt de lui jouer les sonates de Beethoven ou bien, s'il se trouvait un violoniste ou un violoncelliste, il ne se lassait pas de réécouter le *Trio en si bémol* (« l'Archiduc »). La perfection du geste créateur, voilà ce qui le touchait au plus profond de lui-même ; et, lorsqu'il évoque les situations dramatiques les plus frappantes du théâtre de Gluck, c'est toujours en référence aux moyens employés en parfaite concordance avec les exigences de la situation ; ce sont eux qui lui tirent des larmes, jusque dans *le Barbier de Séville* ; c'est le génie du compositeur qui l'émeut, davantage que le prétexte dramatique.

Ainsi, que Berlioz n'ait composé ni sonates ni quatuors, qu'il ait donné des titres plutôt que des numéros à chacune de ses œuvres ne signifie pas qu'il se désintéressait de l'aspect spécifiquement musical de la musique. Si l'on en voulait une preuve supplémentaire, il serait facile de répondre à ceux qui s'indignent de ses attaques réitérées contre la fugue qu'il n'est pas une œuvre où Berlioz ne fasse un usage original du style fugué : il s'en est même servi pour commencer la plupart de ses compositions (...).

Personne ne songe plus à prétendre que les aspects insolites de son harmonie sont le résultat d'une éducation bâclée, alors qu'ils témoignent à l'évidence d'un souci de découvrir quelque chose de plus intéressant (musicalement parlant), de plus « juste », que les formules consacrées employées par la plupart de ses contemporains et qu'il connaissait – ne soyons pas naïfs – aussi bien qu'eux.

D'autre part, il est clair que la coupe formelle, parfois étrange, de ses

mouvements ou de ses œuvres n'est pas le fruit d'un musicien gâté par la littérature, mais plutôt d'une recherche continuelle pour trouver l'adéquation la plus exacte entre le contenu et la forme : l'harmonie, le rythme, l'orchestration ayant considérablement évolué depuis que Haydn avait fixé le moule de la symphonie, par exemple, n'était-il pas naturel qu'un artiste véritablement conséquent remette en question une architecture conçue pour une autre pensée musicale et pour une sensibilité différente ? (...)

Le goût de Berlioz pour les effets inédits ou nouveaux en son temps n'était que la conséquence de sa haine des formules, des lieux communs, non tant parce qu'ils ont trop servi que parce qu'ils dénotent une absence d'imagination incompatible avec son idéal de l'artiste créateur. Cette passion pour l'originalité lui faisait éprouver une tendresse particulière pour de vieux maîtres auxquels il ne ressemblait guère cependant : Grétry, Monsigny, Dalayrac, Méhul... A leur sujet, il ne craignait pas d'avouer : « J'aime les anciens parce qu'ils ne ressemblent pas aux modernes (trop uniformes entre eux, selon Berlioz), parce qu'ils sont nouveaux. »

Gérard Condé,
le Monde, 10 septembre 1987

Berlioz intime

Le prince de Metternich dit un jour à Berlioz : « C'est vous, monsieur, qui composez de la musique pour cinq cents musiciens ? », qui lui répondit en s'inclinant : « J'en fais quelquefois pour quatre cent cinquante ». Rapportée par Berlioz lui-même, à la fin de ses *Mémoires*, l'anecdote illustre assez le malentendu auquel donne lieu l'appréciation superficielle de l'ensemble de son œuvre selon des critères purement matériels, que ce soit pour louer l'emploi occasionnel d'une masse considérable d'exécutants, ou pour déplorer ces excès.

Pourtant, plus on s'attache à cerner la singularité de Berlioz, plus le gigantisme de certaines pages apparaît comme un moyen et non comme une fin : il y a des idées qui exigent d'être traitées en grand. Elles n'en sont pas moins subtiles pour autant. En dépit des préjugés généreusement répandus, il faut donc compter la délicatesse et le raffinement des détails parmi les aspects essentiels de l'esthétique berliozienne.

Sans eux, ses œuvres grandioses sembleraient de plus en plus creuses au fur et à mesure qu'on s'approche pour les examiner, alors que c'est le contraire. Sans eux, il n'aurait jamais pu écrire le cycle des *Nuits d'été*, dont ses plus violents détracteurs reconnaissent la grâce et l'économie. On ne s'improvise pas miniaturiste. Le véritable sujet d'étonnement serait plutôt qu'un musicien dont l'instrument familier était la guitare ait pu édifier de véritables cathédrales sonores.

Mais Berlioz a aussi écrit des romances et des chœurs. Et l'on ne saurait, sauf exception, parler d'œuvrettes de circonstance ou de travaux alimentaires, tant il est clair qu'il ne composa jamais sans inspiration, ou par complaisance.

Il existe ainsi une quantité de pages inconnues, dont l'intérêt n'est pas seulement documentaire ; et quand bien même, elles apportent un éclairage nouveau sur d'autres plus célèbres dont elles sont parfois l'ébauche.

Gérard Condé,
le Monde, 25 juin 1986

L'art : la seule religion possible

Sceptique en religion, Berlioz professa toute sa vie le culte de l'art : proférant l'anathème contre les arrangeurs de tout poil, nouveaux marchands du temple, il invoque Shakespeare, le poète, le vrai Dieu, au moment où la vie se dérobe.

Les arrangeurs

Le *Freyschütz* (de Weber), non point dans sa beauté originale, mais mutilé, vulgarisé, torturé et insulté de mille façons par un arrangeur, le *Freyschütz* transformé en *Robin des Bois* fut représenté à l'Odéon. (...) O misérable !... Et l'on donne cinquante coups de fouet à un pauvre matelot pour la moindre insubordination !... C'était pour assurer aussi le succès de *la Flûte enchantée*, de Mozart, que le directeur de l'Opéra, plusieurs années auparavant, avait fait le beau pasticcio que nous possédons, sous le titre de *les Mystères d'Isis*. (...)

Ce fut ainsi qu'à vingt ans d'intervalle, chacun de ces mendiants vint se vautrer avec ses guenilles sur le riche manteau d'un roi de l'harmonie ; c'est ainsi qu'habillés en singes, affublés de ridicules oripeaux, un œil crevé, un bras tordu, une jambe cassée, deux hommes de génie furent présentés au public français ! Et leurs bourreaux dirent au public : voilà Mozart, voilà Weber ! et le public les crut. Et il ne se trouva personne pour traiter ces scélérats selon leur mérite et leur envoyer au moins un furieux démenti !

Hélas ! les connût-il, le public s'inquiète peu de pareils actes.

Aussi bien en Allemagne, en Angleterre et ailleurs qu'en France, on tolère que les plus nobles œuvres dans tous les genres soient arrangées, c'est-à-dire gâtées, c'est-à-dire insultées de mille manières, par des gens de rien. (...)

Qu'on ne vienne pas dire que les arrangeurs, dans leurs travaux sur les maîtres, ont fait quelquefois d'heureuses trouvailles ; car ces conséquences exceptionnelles ne sauraient justifier l'introduction dans

l'art d'une aussi monstrueuse immoralité.

Non, non, non, dix millions de fois non, musiciens, poètes, prosateurs, acteurs,pianistes, chefs d'orchestre, du troisième ou du second ordre, et même du premier, vous n'avez pas le droit de toucher aux Beethoven et aux Shakespeare, pour leur faire l'aumône de votre science et de votre goût.

Non, non, non, mille millions de fois non, un homme, quel qu'il soit, n'a pas le droit de forcer un autre homme, quel qu'il soit, d'abandonner sa propre physionomie pour en prendre une autre, de s'exprimer d'une façon qui n'est pas la sienne, de revêtir une forme qu'il n'a pas choisie, de devenir de son vivant un mannequin qu'une volonté étrangère fait mouvoir, ou d'être galvanisé après sa mort. Si cet homme est médiocre, qu'on le laisse enseveli dans sa médiocrité ! S'il est d'une nature d'élite au contraire, que ses égaux, que ses supérieurs même, le respectent, et que ses inférieurs s'inclinent humblement devant lui. (...)

... et si les chefs d'orchestre osent, selon leur caprice, faire disparaître ou introduire certaines parties dans des œuvres (comme les symphonies de Beethoven, *Don Giovanni*, *les Noces de Figaro* et *le Barbier de Séville*), qui empêche les violons ou les cors, ou le dernier des musiciens, d'en faire autant ? Les traducteurs ensuite, les éditeurs et même les copistes, les graveurs et les imprimeurs, n'auront-ils pas un bon prétexte pour suivre cet exemple ?...

N'est-ce pas la ruine, l'entière destruction, la fin totale de l'art ?... Et ne devons-nous pas, nous tous épris de sa gloire et jaloux des droits imprescriptibles de l'esprit humain, quand nous voyons leur porter atteinte, dénoncer le coupable, le poursuivre et lui crier de toute la force de notre courroux : « Ton crime est ridicule ; *Despair* !! Ta stupidité est criminelle ; *Die !!* Sois bafoué, sois conspué, sois maudit ! *Despair and die !!* Désespère et meurs ! »

Hector Berlioz,
Mémoires, chap. XVI

Après la mort d'Harriett

Destruction, feux et tonnerres, sang et larmes, mon cerveau se crispe dans mon crâne en songeant à ces horreurs !...

Shakespeare ! Shakespeare ! où est-il ? où es-tu ? Il me semble que lui seul parmi les êtres intelligents peut me comprendre et doit nous avoir compris tous les deux ; lui seul peut avoir eu pitié de nous, pauvres artistes s'aimant, et déchirés l'un par l'autre. Shakespeare ! Shakespeare ! tu dois avoir été humain ; si tu existes encore tu dois accueillir les misérables ! C'est toi qui es notre père, toi qui es aux cieux, s'il y a des cieux.

Dieu est stupide et atroce dans son indifférence infinie ; toi seul es le Dieu bon pour les âmes d'artistes ; reçois-nous sur ton sein, père, embrasse-nous ! *De profundis ad te clamo*. La mort, le néant, qu'est-ce que cela ? L'immortalité du génie !... *What ?... O fool ! fool ! fool !* (...)

« Quarante mille frères ne l'eussent pas aimée comme je t'aimais ! »

Shakespeare ! Shakespeare ! je sens revenir l'inondation, je sombre dans le chagrin, et je te cherche encore...

Father ! Father ! Where are you ?

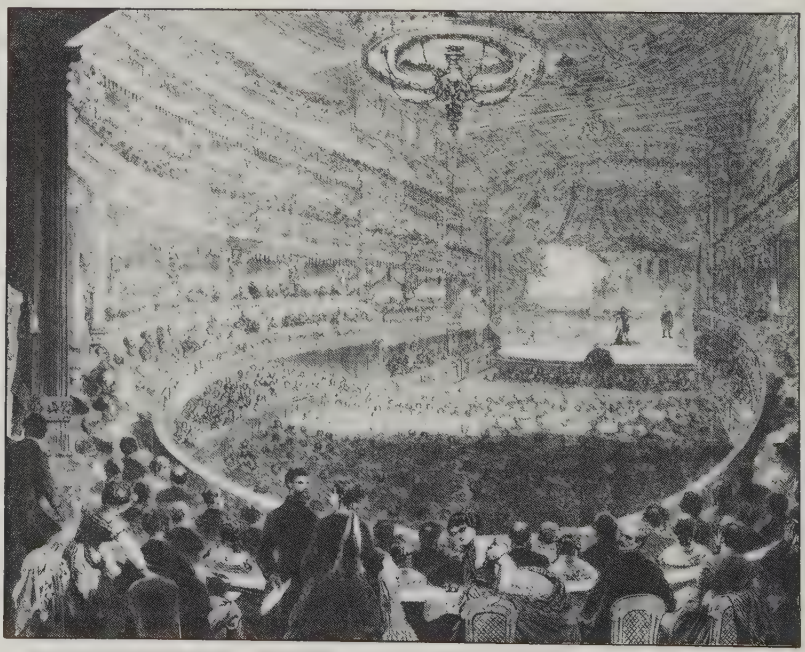
Hector Berlioz,
Mémoires, chap. LIX

Entendre et vibrer

Berlioz portait une attention particulière aux problèmes du son, n'hésitant pas à décrire dans ses effets physiques le phénomène musical. Ce souci, très neuf alors, fait de lui un précurseur en matière d'acoustique.

L'acoustique des salles de concert et d'opéra

Il est prouvé, il est certain que le son, pour agir musicalement sur l'organisation humaine, ne doit pas partir d'un point trop éloigné de l'auditeur. On est toujours prêt à répondre, lorsqu'on parle de la sonorité d'une salle d'opéra ou de concert : tout s'y entend fort bien. Mais j'entends aussi fort bien de mon cabinet le canon que l'on tire sur l'esplanade des Invalides, et cependant ce bruit, qui d'ailleurs est en dehors des conditions musicales, ne me frappe, ne m'émeut, n'ébranle mon système nerveux en aucune façon. Eh bien ! c'est ce coup, cette émotion, cet ébranlement que le son doit absolument donner à l'organe de l'ouïe, pour l'émouvoir



musicalement, que l'on ne reçoit pas des groupes même les plus puissants de voix et d'instruments, lorsqu'on les écoute à trop grande distance.

Quelques savants pensent que le fluide électrique est impuissant à parcourir un espace plus grand qu'un certain nombre de milliers de lieues ; j'ignore s'il en est ainsi, mais je suis sûr que le fluide musical (je demande la permission de désigner ainsi la cause inconnue de l'émotion musicale) est sans force, sans chaleur et sans vie à une certaine distance de son point de départ. On entend, on ne vibre pas. Or, il faut vibrer soi-même avec les instruments et les voix, et par eux, pour percevoir de véritables sensations musicales.

Rien n'est plus facile à démontrer. Placez un petit nombre de personnes, bien organisées et douées de quelque connaissance de la musique, dans un salon de médiocre grandeur, point trop meublé ni tapissé ; exécutez dignement devant elles quelque vrai chef-d'œuvre, d'un vrai compositeur, vraiment inspiré, une œuvre bien pure de ces insupportables beautés de convention que prônent les pédagogues et les enthousiastes de parti pris, un simple trio pour piano, violon et basse, le trio en *si* bémol de Beethoven, par exemple ; que va-t-il se passer ? Les auditeurs vont se sentir peu à peu remplis d'un trouble inaccoutumé, ils éprouveront une jouissance intense, profonde, qui tantôt les agitera vivement, tantôt les plongera dans un calme délicieux, dans une véritable extase.

Au milieu de l'andante, au troisième ou quatrième retour de ce thème sublime et si passionnément religieux, il peut arriver à l'un d'eux de ne pouvoir contenir ses larmes, et s'il les laisse un instant couler, il finira peut-être (j'ai vu le phénomène se produire) par pleurer avec violence, avec fureur, avec explosion. Voilà un effet musical ! Voilà un auditeur saisi, enivré par l'art des sons, un être élevé à une hauteur incommensurable au-dessus des régions ordinaires de la vie ! Il adore la musique, celui-là ; il ne sait comment exprimer ce qu'il ressent, son admiration est ineffable, et sa reconnaissance pour le grand poète-compositeur qui vient de le ravir ainsi égale son admiration.

Hector Berlioz,
A travers chants

Les effets physiques de la musique

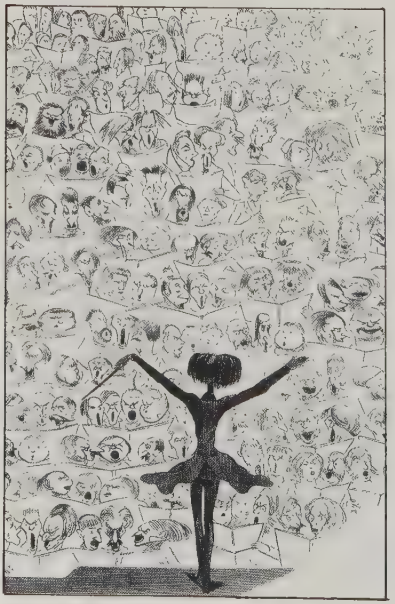
Mes forces vitales semblent d'abord doublées ; je sens un plaisir délicieux où le raisonnement n'entre pour rien ; l'habitude de l'analyse vient ensuite d'elle-même faire naître l'admiration ; l'émotion, croissant en raison directe de l'énergie ou de la grandeur des idées de l'auteur, produit bientôt une agitation étrange dans la circulation du sang ; mes artères battent avec violence ; les larmes, qui d'ordinaire annoncent la fin du paroxysme, n'en indiquent souvent qu'un état progressif, qui doit être de beaucoup dépassé. En ce cas, ce sont des contractions spasmodiques des muscles, un tremblement de tous les membres, un engourdissement total des pieds et des mains, une paralysie partielle des nerfs de la vision et de l'audition ; je n'y vois plus, j'entends à peine ; vertige... demi-évanouissement...

Hector Berlioz, 1837

extrait d'un feuilleton
repris dans
A travers chants

Le réel et l'idéal

Compositeur et chef d'orchestre lui-même, Berlioz peut s'exprimer sur le travail de l'interprétation musicale et, sur un mode théorique, évoquer l'effet que peut produire la musique idéalement exécutée. Le chef d'orchestre Berlioz se sert de la réalité comme d'un tremplin pour accéder aux sphères supérieures de la musique.



L'art du chef d'orchestre

On a souvent accusé les chanteurs d'être les plus dangereux (des intermédiaires placés entre le public et le compositeur) ; c'est à tort, je le crois. Le plus redoutable, à mon sens, c'est le chef d'orchestre. Un mauvais chanteur ne peut gâter que son propre rôle, le chef d'orchestre incapable ou malveillant ruine tout. Heureux encore doit s'estimer le compositeur quand le chef d'orchestre entre les mains duquel il est tombé n'est pas à la fois incapable et malveillant : car rien ne peut résister à la pernicieuse influence de celui-ci. Le plus merveilleux orchestre est alors paralysé, les plus excellents chanteurs sont gênés et engourdis, il n'y a plus ni verve ni ensemble ; sous une pareille direction les plus nobles hardiesses de l'auteur semblent des folies, l'enthousiasme voit son élan brisé, l'inspiration est violemment ramenée à terre, l'ange n'a plus d'ailes, l'homme de génie devient un extravagant ou un crétin, la divine statue est précipitée de son piédestal et traînée dans la boue. (...)

Heureusement je m'attaque ici à une exception : le chef d'orchestre capable ou non, mais malveillant, est assez rare.

Le chef d'orchestre plein de bon vouloir, mais incapable, est au contraire fort commun. (...)

Le chef d'orchestre doit voir et entendre, il doit être agile et vigoureux, connaître la composition, la nature et l'étendue des instruments, savoir lire la partition et posséder, en outre, (...) d'autres dons presque indéfinissables, sans lesquels un lien invisible ne peut s'établir entre lui et ceux qu'il dirige, la faculté de leur

transmettre son sentiment lui est refusée, et par suite, le pouvoir, l'empire, l'action directrice lui échappent complètement. Ce n'est plus alors un chef, un directeur, mais un simple batteur de mesure, en supposant qu'il sache la battre et la diviser régulièrement.

Il faut qu'on sente qu'il sent, qu'il comprend, qu'il est ému : alors son sentiment et son émotion se communiquent à ceux qu'il dirige, sa flamme intérieure les échauffe, son électricité les électrise, sa force d'impulsion les entraîne, il projette autour de lui les irradiations vitales de l'art musical. S'il est inerte ou glacé, au contraire, il paralyse tout ce qui l'entoure ; comme ces masses flottantes des mers polaires, dont on devine l'approche au refroidissement subit de l'air.

Hector Berlioz,
le Chef d'orchestre, théorie de son art

Puissance de la musique

Ce bonheur, plus profond que tous les autres bonheurs, est bien réellement inconnu de la majeure partie de la race humaine. Les arts, dont les uns ne s'adressent qu'à l'intelligence et dont les autres sont privés du mouvement, ne sauraient rien produire de comparable. La musique (réfléchissez bien à ce que j'entends par ce mot, et ne confondez pas ensemble des choses qui n'ont de commun que le nom), la musique, dis-je, parle d'abord à un sens qu'elle charme et dont l'excitation, se propageant à tout l'organisme, produit une volupté tantôt douce et calme, tantôt fougueuse et violente, qu'on ne croit pas possible avant de l'avoir éprouvée.

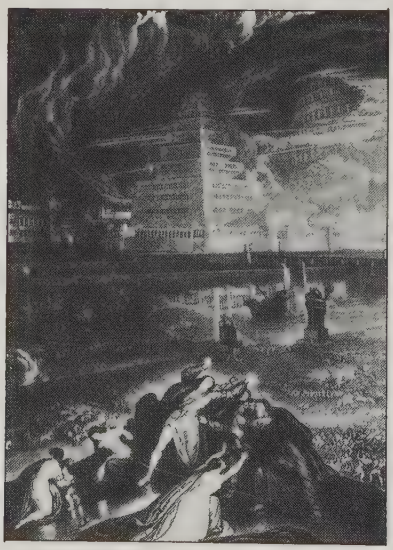
La musique, en s'associant à des idées qu'elle a mille moyens de faire naître, augmente l'intensité de son action de la toute puissance de ce qu'on appelle vulgairement la poésie ; déjà brûlante elle-même, en exprimant les passions elle s'empare de leur flamme ; étincelante de rayons sonores, elle les décompose au prisme de l'imagination ; elle embrasse à la fois le réel et l'idéal ; comme l'a dit J.-J. Rousseau, elle fait « parler le silence même » ; en suspendant l'action du rythme qui lui donne le mouvement et la vie, elle peut prendre l'aspect de la mort. Dans les jeux harmoniques auxquels elle se livre, elle pourrait prétendre (elle n'a que trop prétendu) à n'être qu'un divertissement de l'esprit, dans ses jeux mélodiques à ne faire qu'amuser l'oreille.

Mais quand, réunissant à la fois toutes ses forces sur l'oreille qu'elle charme ou offense habilement, sur le système nerveux qu'elle surexcite, sur la circulation du sang qu'elle accélère, sur le cerveau qu'elle embrase, sur le cœur qu'elle gonfle et fait battre à coups redoublés, sur la pensée qu'elle agrandit démesurément et lance dans les régions de l'infini, elle agit dans la sphère qui lui est propre, c'est-à-dire sur des êtres chez lesquels le sens musical existe réellement ; alors, libre et souveraine, elle dédaigne son puissant et souvent dangereux auxiliaire, l'art dramatique ; elle suffit à tout, et prouve jusqu'à l'évidence l'immensité de son pouvoir et la beauté de son génie.

Hector Berlioz,
Journal des débats, 7 mars 1849,
in Gérard Condé,
Cauchemars et Passions

Euphonia, la cité idéale de la musique

En imaginant Euphonia, Berlioz donne la vie à une forme nouvelle d'utopie : celle où la vie des hommes et l'administration des choses seraient vouées au culte exclusif de l'art. Dans ce rêve fou d'organisation politique et sociale, il retrouve comme l'écho des préoccupations saint-simoniennes qui l'habitèrent un instant, vers 1831.



Tous les Euphoniens, hommes, femmes et enfants, s'occupent exclusivement de chanter, de jouer des instruments, et de ce qui se rapporte directement à l'art musical. La plupart sont à la fois instrumentistes et chanteurs. Quelques-uns, qui n'exécutent point, se livrent à la fabrication des instruments, à la gravure et à l'impression de la musique. D'autres consacrent leur temps à des recherches d'acoustique et à l'étude de tout ce qui, dans les phénomènes physiques, peut se rattacher à la production des sons.

Les joueurs d'instruments et les chanteurs sont classés par catégories dans les divers quartiers de la ville.

Chaque voix et chaque instrument a une rue qui porte son nom, et qu'habite seule la partie de la population vouée à la pratique de cette voix ou de cet instrument. Il y a les rues des soprani, des basses, des ténors, des contralti, des violons, des cors, des flûtes, des harpes, etc., etc.

Il est inutile de dire qu'Euphonia est gouvernée militairement et soumise à un régime despotique. De là l'ordre parfait qui règne dans les études, et les résultats merveilleux que l'art en a obtenus. (...)

L'éducation des Euphoniens est ainsi dirigée : les enfants sont exercés de très bonne heure à toutes les combinaisons rythmiques ; ils arrivent en peu d'années à se jouer des difficultés de la division fragmentaire des temps de la mesure, des formes syncopées, des mélanges de rythmes inconciliables, etc. ; puis vient pour eux l'étude du solfège, parallèlement à celle des instruments, un peu plus tard celle du chant et de l'harmonie. Au moment de la puberté, à cette heure d'efflorescence de la vie où les passions commencent à se faire sentir, on

cherche à développer en eux le sentiment juste de l'expression et par suite du beau style.

Cette faculté si rare d'apprécier, soit dans l'œuvre du compositeur, soit dans l'exécution de ses interprètes, la vérité d'expression, est placée au-dessus de toute autre dans l'opinion des Euphoniens.

Quiconque est convaincu d'en être absolument privé, ou de se complaire à l'audition d'ouvrages d'une expression fausse, est inexorablement renvoyé de la ville, eût-il d'ailleurs un talent éminent ou une voix exceptionnelle ; à moins qu'il ne consente à descendre à quelque emploi inférieur, tel que la fabrication des cordes à boyaux ou la préparation des peaux de timbales. (...)

Le signal des heures de travail et des repas, des réunions par quartiers, par rues, des répétitions par petites ou par grandes masses, etc., est donné au moyen d'un orgue gigantesque placé au haut d'une tour qui domine tous les édifices de la ville. Cet orgue est animé par la vapeur, et sa sonorité est telle qu'on l'entend sans peine à quatre lieues de distance. Il y a cinq siècles, quand l'ingénieux facteur A. Sax, à qui l'on doit la précieuse famille d'instruments de cuivre à anche qui porte son nom, émit l'idée d'un orgue pareil destiné à remplir d'une façon plus musicale l'office des cloches, on le traita de fou, comme on avait fait auparavant pour le malheureux qui parlait de la vapeur appliquée à la navigation et aux chemins de fer, comme on faisait encore il y a deux cents ans pour ceux qui s'obstinaient à chercher les moyens de diriger la navigation aérienne, qui a changé la face du monde.

Le langage de l'orgue de la tour, ce télégraphe de l'oreille, n'est guère compris que des Euphoniens ; eux seuls connaissent bien la téléphonie, précieuse invention dont un nommé Sudre entrevit, au XIXe siècle, toute la portée, et qu'un des préfets de l'harmonie d'Euphonia a développée et conduite au point de perfection où elle est aujourd'hui. Ils possèdent aussi la télégraphie, et les directeurs des répétitions n'ont à faire qu'un simple signe avec une ou deux mains et le bâton conducteur, pour indiquer aux exécutants qu'il s'agit de faire entendre, fort ou doux, tel ou tel accord suivi de telle ou telle cadence ou modulation, d'exécuter tel ou tel morceau classique tous ensemble, ou en petite masse, ou en crescendo, les divers groupes entrant alors successivement (...).

Tout mouvement du corps indiquant le rythme pendant le chant est sévèrement interdit aux choristes. On les exerce encore au silence, au silence absolu et si profond que trois mille choristes euphoniens réunis dans le cirque, ou dans tout autre local sonore, laisseraient entendre le bourdonnement d'un insecte, et pourraient faire croire à un aveugle placé au milieu d'eux qu'il est entièrement seul (...).

Un travail analogue se fait aux répétitions de l'orchestre ; aucune partie n'est admise à figurer dans un ensemble avant d'avoir été entendue et sévèrement examinée isolément par les préfets. L'orchestre entier travaille ensuite seul ; et enfin la réunion des deux masses vocale et instrumentale s'opère quand les divers préfets ont déclaré qu'elles étaient suffisamment exercées.

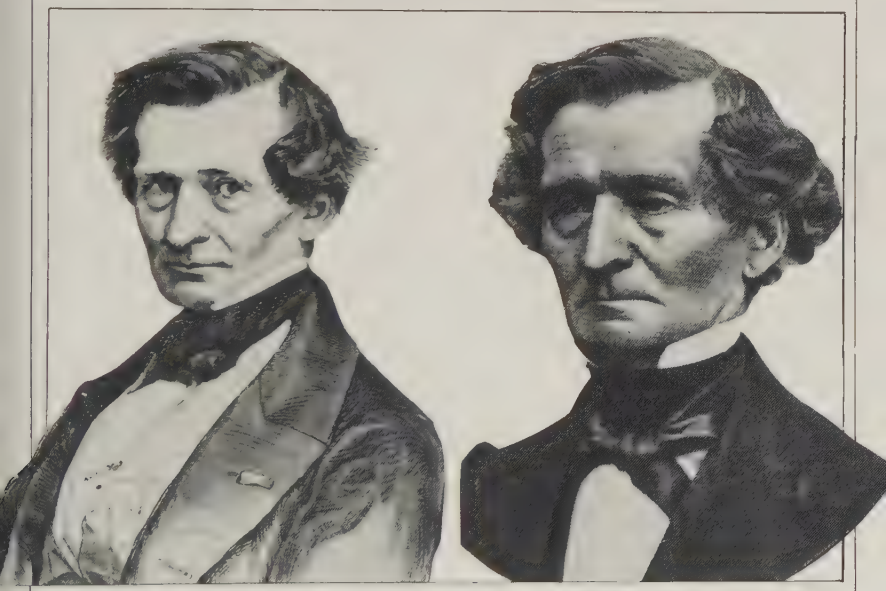
Hector Berlioz,
les Soirées de l'orchestre,
vingt-cinquième soirée : « Euphonia ou la ville musicale, nouvelle de l'avenir »

La plume de Barbey

La publication d'une partie de la correspondance inédite de Berlioz, en 1878, suscita l'enthousiasme et l'admiration de Jules Barbey d'Aurevilly, qui, tout entier à son émotion, consacra au musicien un article passionné. Cet hommage d'un écrivain à un compositeur au génie alors incomplètement reconnu s'adresse aussi bien à l'homme qu'à sa musique.

Quoi qu'il fît, soit qu'il écrivît des Mémoires pour la postérité, soit qu'il parlât, dans des lettres, de cœur à cœur avec ses amis, Berlioz ne pouvait être que vrai comme la fougue, la colère, la furie, toutes les impétuosités d'une nature incoercible — que dis-je ? d'une nature qui était l'Incoercibilité elle-même !... Berlioz eut, toute sa vie, la vérité et la franchise du boulet plein qui sort du canon ; et, en effet, il n'y a que les boulets creux qui fassent des paraboles.

C'était un boulet plein, mais le boulet était sensible. Il n'était pas de fer, comme l'autre boulet. Voilà la différence ! Et quand il ne brisait pas tout sur son passage, il se brisait lui-même et versait du sang, comme un cœur... C'est qu'il en était un ! et gonflé de tout ce qui, en fait de sentiments, de palpitations, d'énergies et de puissances, ait jamais pu gonfler un cœur ! Les œuvres de Berlioz sont là pour attester son génie, mais il n'y a que la vie racontée dans ses Mémoires, ou prise dans la source, plus profonde et plus immédiatement jaillissante, de ses lettres, qui puisse attester toute son âme — cette âme de Berlioz étonnante, enthousiaste, douloureuse, exaspérée, terrible !... Berlioz, comme tant d'autres, aurait pu ne laisser que des œuvres, et parmi ceux qui savent le mieux ce que le génie coûte, personne n'aurait imaginé qu'il y eût, *par-dessous* ce génie, une pareille âme, plus surprenante et plus rare même que ce génie, et que ce génie, rigoureusement, n'impliquait pas... Là est l'intérêt, l'intérêt immense de ces Mémoires et de ces lettres si vivantes, qui en confirment la vérité ; et quoique la musique, avec sa science, ses mystères, ses splendeurs, ses infortunes et ses fortunes, soit à toute page de ces



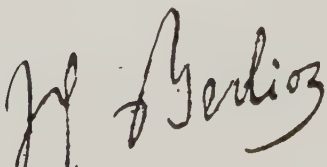
« Il fut convulsif, sanglotant et sublime ! Berlioz, c'est la combustion spontanée, et ce n'est pas qu'il flambe qui étonne, c'est qu'il ait duré, salamandre et fournaise tout ensemble, et brûlé toute une vie de soixante-sept ans !!! » (Barbey d'Aurevilly). A gauche, portrait gravé de Berlioz en 1856 ; à droite, photographie en 1867.

Mémoires et de ces lettres ; quoique ce génie et cette âme ne respirent qu'à travers cette musique qui les divinisait, ce n'est pas l'intérêt de la question d'esthétique qui domine ici, mais particulièrement l'intérêt de nature humaine. (...)

Je l'ai vu une fois. Il me frappa beaucoup. Il était jeune encore ; c'était un blond roux, hérissé, crispé, anguleux. Il avait le bec de l'aigle et le poil du lion, et l'étrange aspect d'un animal héraldique. De froncement et d'expression, il ressemblait à ce lion qu'on a fait disparaître de la terrasse des Tuileries, qui mordait, en se rechignant, un serpent. Il en avait mordu, sans doute, mais encore plus de ces moucherons, *vil excrément de la terre*, qui faisaient rugir dans la fable le royal quadrupède et qu'il aurait dû dédaigner. Il ne le put pas. Là s'arrêta, contre ce fétu, le flot irrésistible de toutes les puissances de cet océan... Artiste énorme, cœur aux colères de Samson contre les Philistins, il ne décolèra jamais un seul jour, une seule minute de sa vie. Comment se serait-il apaisé ?... Il n'avait pas ce qui apaise. Homme sans foi de ces jours mauvais, il ne connaissait, comme les artistes de ce temps, que le Beau pour tout dieu, le Beau qu'ils produisent... Peut-être ne pensa-t-il jamais à Dieu qu'en écrivant *l'Enfance du Christ*, ce doux chef-d'œuvre. Et qui sait ? peut-être aussi, dans sa bonté, Dieu l'a-t-il pris pour une prière !...

Variétés de spleen

Qu'il fût causé par un ennui essentiel, par de fatales amours ou par un exil étouffant loin de la vie et des passions, le spleen a poursuivi Berlioz pendant toute son existence. La création musicale, bien sûr, mais aussi le voyage et la quête de l'aventure se révélèrent pour lui les seuls remèdes, ou les seules transfigurations possibles de ce « mal de l'isolement » qui fut aussi celui du romantisme tout entier. Que ce soit dans sa correspondance ou dans ses « Mémoires », le compositeur évoque cet émoi à maintes reprises.



Le spleen et l'ennui

Tous mes muscles tremblent comme ceux d'un mourant !... O mon ami, envoyez-moi un ouvrage ; jetez-moi un os à ronger... Que la campagne est belle !... quelle lumière abondante !... Tous les vivants que j'ai vus en revenant avaient l'air heureux... les arbres frémissaient doucement, et j'étais tout seul dans cette immense plaine... L'espace... l'éloignement... l'oubli... la douleur... la rage m'environnaient. Malgré tous mes efforts, la vie m'échappe, je n'en retiens que des lambeaux.

Avec mon âge, avec mon organisation, n'avoir que des sensations déchirantes ; avec cela les persécutions de ma famille recommencent : mon père ne m'envoie plus rien, ma sœur m'a écrit aujourd'hui qu'il persistait dans cette résolution. L'argent... toujours l'argent !... Oui, l'argent rend heureux. Si j'en avais beaucoup, je pourrais l'être, et la mort n'est pas le bonheur, il s'en faut de beaucoup.

Ni pendant... ni après...

Ni avant la vie ?

Quand donc ?

Jamais.

Inflexible nécessité !...

Et cependant le sang circule ; mon cœur bat comme s'il bondissait de joie.

Au fait, je suis furieusement en train ; de la joie, morbleu, de la joie !

H. Berlioz,
lettre du 28 juin 1828
à Humbert Ferrand

Et puis les quatre-vingt-dix centièmes du temps, je m'ennuie de tout. Mes graveurs me manquent de parole, le lythographe [sic] fait des bêtises, mes bottes prennent l'eau, j'ai mal aux dents, et j'ai mal au nez, je rage contre tout, je donne des coups de poing sur

mon piano, je voudrais briser, exterminer, tout... Je sors, j'ai froid, je monte sur la butte Montmartre, j'ai chaud à la fin, je vois une grande plaine sans eau, je pense à la Côte, à vous, je reviens, je vois le cimetière Montmartre, Hamlet, Shakespeare, la vie, la douleur, la mort, le mouvement sans but, la course qui mène à l'inertie. la possibilité d'un bonheur court mais immense, la rareté du fait, alors je hais infiniment tout, puis je pense à la philosophie, j'éclate de rire, je grince des dents, je songe à la musique alors je rougis, je redeviens sérieux, je m'arrête, je pense, je combine, j'entends mon cœur battre, je vis.

H. Berlioz,
lettre du 28 décembre 1829
à sa sœur Nanci

Le spleen amoureux

Il faut que je vous écrive encore ce soir ; cette lettre ne sera peut-être pas plus heureuse que les autres... Mais n'importe. Pourriez-vous me dire ce que c'est que cette puissance d'émotion, cette *faculté de souffrir* qui me tue ? Demandez à votre ange.... à ce séraphin qui vous a ouvert la porte des cieux !... Ne gémissons pas ! mon feu s'éteint, attendez un instant... O mon ami, savez-vous ?... J'ai brûlé, pour l'allumer, le manuscrit de mon Elégie en prose !... des larmes toujours, des larmes sympathiques ; je vois Ophélia en verser, j'entends sa voix tragique, les rayons de ses yeux sublimes me consument. O mon ami, je suis bien malheureux ? c'est inexprimable !

Tout ceci est fou... complètement fou, pour un joueur de dominos du café de la Régence ou un membre de l'Institut... Non, je veux vivre... encore...; la musique est un art céleste, rien n'est au-dessus, que le véritable amour ; l'un me rendra peut-être aussi malheureux que l'autre, mais au moins, j'aurais vécu... de souffrances, il est vrai, de rage, de cris et de pleurs, mais j'aurai... rien... Mon cher Ferdinand !... j'ai trouvé en vous tous les symptômes de la véritable amitié, celle que j'ai pour vous est aussi très vraie ; mais je crains bien qu'elle ne vous donne jamais ce bonheur calme qu'on trouve loin des volcans... hors de moi, tout à fait incapable de dire quelque chose de... raisonnable... il y aura un an que je LA vis pour la dernière fois... Oh ! malheureuse ! que je t'aimais ! J'écris en frémissant que je *t'aime !*...

Au fait !

Je suis un homme très malheureux, un être presque isolé dans le monde, un animal accablé d'une imagination qu'il ne peut porter, dévoré d'un amour sans bornes qui n'est payé que par l'indifférence et le mépris ; oui ! mais j'ai connu certains génies musicaux, j'ai ri à la lueur de leurs éclairs et je grince des dents seulement de souvenir !

Oh ! sublimes ! exterminez-moi ! Appelez-moi sur vos nuages dorés, que je sois délivré !...

LA RAISON

« Sois tranquille, imbécile, dans peu d'années, il ne sera pas plus question de tes souffrances que de ce que tu appelles le génie de Beethoven, la sensibilité passionnée de Spontini, l'imagination rêveuse de Weber, la puissance colossale de Shakespeare !...

« Va, va, Henriette Smithson et Hector Berlioz seront réunis dans l'oubli de la tombe, ce qui n'empêchera pas d'autres malheureux de souffrir et mourir !... »

H. Berlioz,
lettre du 3 mars 1830
à Ferdinand Hiller

BIBLIOGRAPHIE

1. Les partitions

Une nouvelle édition intégrale et critique des partitions de Berlioz (New Berlioz Edition, chez Bärenreiter, Kassel, RFA) est en cours depuis 1967, sous la direction de Hugh Macdonald. Sur les 26 volumes prévus, 12 sont déjà parus, notamment le monumental catalogue des œuvres de Berlioz dû au Dr. Kern Holoman. En format de poche, les éditions Eulenburg proposent 4 volumes de la grande New Berlioz Edition. Les éditions Kalmus peuvent être utilisées pour les autres partitions.

2. Les ouvrages et écrits de Berlioz

Mémoires, Garnier Flammarion (2 volumes), Paris 1969.
Les Soirées de l'orchestre, Gründ 1968, ou Stock-Plus 1980.
Les Grotesques de la musique, Gründ 1969.
A travers chants, Gründ 1971.
Traité d'instrumentation et d'orchestration, suivi de *l'Art du chef d'orchestre*, éditions Henry Lemoine.
Le Chef d'orchestre, théorie de son art, Actes Sud 1988.
Correspondance générale, Flammarion (8 volumes prévus, 4 déjà parus).
Cauchemars et passions, recueil d'articles rassemblés et présentés par Gérard Condé, Lattès 1981.
En préparation : publication intégrale des feuilletons, en 10 volumes, co-édition franco-canadienne.

3. Les ouvrages sur Berlioz

Il n'existe pas, actuellement, d'ouvrage de référence sur Berlioz en français. La grande biographie d'Adolphe Boschot, *l'Histoire d'un romantique, Hector Berlioz*, chez Plon (3 volumes), est aujourd'hui introuvable. On se reportera utilement au petit ouvrage de Claude Ballif, *Berlioz*, Le Seuil, collection « Solfèges » 1968 ou, à défaut, au *Berlioz* d'Henry Barraud, Fayard 1979. On citera enfin le recueil de huit articles, abondamment illustré, paru chez Hachette en 1973 dans la collection « Génies et Réalités ».

En anglais, il existe un monumental ouvrage en 2 volumes de Jacques Barzun, *Berlioz and the Romantic Century* (1950, réédité à New York, Columbia University Press, en 1969), qui nécessiterait une traduction française, ainsi que l'excellent *Berlioz* de Hugh Macdonald (Londres, Dent, 1982), en attendant la nouvelle biographie promise par David Cairns.

4. Les revues

La Revue musicale, numéro spécial Hector Berlioz, 1956.
Romantisme, Hector Berlioz, n° 12, 1976.
Revue de musicologie, colloque Hector Berlioz, tome LXIII, n° 1-2, 1977.
Silex, Hector Berlioz, n° 17, 1980.
L'Avant-Scène opéra, « la Damnation de Faust », n° 22, 1979.
Un numéro spécial de la revue *Silences*, qui fait le point sur la recherche berliozienne grâce à la collaboration des meilleurs spécialistes internationaux, est annoncé pour 1989.

FILMOGRAPHIE

La Symphonie fantastique (1942), film de Christian-Jaque avec Jean-Louis Barrault dans le rôle de Berlioz ; *Un amour de Berlioz* (1983-88), film de Georges Combes inspiré de l'ultime « Voyage en Dauphiné » des Mémoires du compositeur.

LES ASSOCIATIONS

Association nationale Hector-Berlioz, 38260 La Côte-Saint-André ; tél. : 74.20.24.88 (se charge notamment de la maison natale du compositeur, devenue musée).
The Berlioz Society, 9, Braemar Avenue, Wood Green, London N22 4BY ; président : Jacques Barzun.

FESTIVAL

Un festival Hector Berlioz a lieu en septembre, les années impaires, à Lyon.
Tous les renseignements le concernant peuvent être obtenus à l'adresse suivante : Festival Berlioz ; 127, rue Servient ; 69003 Lyon ; tél. : 78.60.85.40.

UN FILM DE CHRISTIAN-JAQUE
JEAN-LOUIS BARRAULT
LA SYMPHONIE FANTASTIQUE
HECTOR BERLIOZ
RENÉE St CYR. BERNARD BLIER. JULES BERRY
LOUIS SALOU. NOËL ROQUEVERT. LISE DELAMARE

DISCOGRAPHIE

Depuis plusieurs années, la discographie berliozienne s'est considérablement enrichie, quoique les chefs et leurs éditeurs continuent de privilégier les mêmes œuvres (la *Symphonie fantastique*, depuis l'invention du disque, a été enregistrée plus de cent fois !) au détriment d'autres ouvrages majeurs comme les trois opéras que nous a laissés Berlioz.

Pendant longtemps, seule une poignée de chefs d'orchestre ont eu réellement à cœur de défendre les œuvres de Berlioz. Des chefs anglais comme sir Adrian Boult ou sir Thomas Beecham (auteur de la remarquable formule selon laquelle, pour diriger Berlioz, il faut unir la plus grande délicatesse à la plus grande virilité), des Français comme Jean Fournet, Pierre Monteux ou Charles Münch (ce dernier représentant la tendance frénétique de la direction berliozienne), des personnalités comme celles d'Arturo Toscanini ou de Hermann Scherchen, ont fait figure de pionniers entre la Seconde Guerre mondiale et les années 60.

Mais c'est la figure désormais historique de sir Colin Davis qui a sans conteste renouvelé avec le plus d'audace, d'énergie et de subtilité l'interprétation et la discographie berlioziennes en signant un mémorable « cycle Berlioz ».

D'autres chefs ont signé un certain nombre d'enregistrements intéressants, notamment John Eliot Gardiner et Charles Dutoit, en attendant la réalisation des promesses d'Eliahu Inbal et de John Nelson, sans oublier les passionnantes reconstitutions de Roger Norrington sur instruments de l'époque romantique.

Dans la sélection qui suit, l'année d'enregistrement indique que le chef cité a signé plusieurs versions d'un même ouvrage.

Les symphonies

Episode de la vie d'un artiste (Symphonie fantastique et *Lelio)* : dir. Pierre Boulez, avec Jean-Louis Barrault en narrateur, CBS.

Symphonie fantastique seule : dir. sir Thomas Beecham, EMI ; dir. Charles Münch, RCA 1962 ; dir. sir Colin Davis, Philips 1963 et 1974 ; dir. Roger Norrington, EMI, à paraître.

Harold en Italie : dir. Arturo Toscanini, RCA ; dir. sir Colin Davis, EMI 1963 et Philips 1976.

Symphonie funèbre et triomphale : dir. sir Colin Davis, Philips ; dir. Charles Dutoit, Decca.

Roméo et Juliette : dir. Pierre Monteux, MCA Classics, avec *Roméo et Juliette* de Tchaïkovsky dir. Hermann Scherchen ; dir. sir Colin Davis, Philips ; dir. Seiji Ozawa, DGG, avec *Roméo et Juliette* de Tchaïkovsky.

Les opéras

Benvenuto Cellini : Nicolaï Gedda, Christiane Eda-Pierre, Jane Berbié, Jules Bastin, Robert Massard, Roger Soyer, dir. sir Colin Davis, Philips.

Les Troyens : Berit Lindholm, Josephine Veasey, Jon Vickers, Peter Glossop, Heather Begg, Roger Soyer, Ann Howells, dir. sir Colin Davis, Philips.

Béatrice et Bénédict : Josephine Veasey, John Mitchinson, April Cantelo, Helen Watts, Eric Shilling, dir. sir Colin Davis, L'Oiseau-Lyre 1963.

Les œuvres religieuses

Requiem : dir. Hermann Scherchen, Adès ; dir. sir Colin Davis, Philips.

Te Deum : dir. Claudio Abbado, DGG.

l'Enfance du Christ : dir. John Eliot Gardiner, Erato.

Les œuvres pour voix et orchestre

La Damnation de Faust : David Poleri, Suzanne Danco, Martial Singher, dir. Charles Münch, RCA ; Nicolaï Gedda, Josephine Veasey, Jules Bastin, dir. sir Colin Davis, Philips.

Nuits d'été : Sheila Armstrong, Josephine Veasey, Frank Patterson, John Shirley Quirk, dir. sir Colin Davis, Philips ; Régine Crespin, dir. Ernest Ansermet, Decca.

La Mort de Cléopâtre : Janet Baker, dir. sir Alexander Gibson, EMI.

Les autres œuvres

Rêverie et caprice : Yehudi Menuhin, dir. sir John Pritchard, EMI.

Ouvertures : dir. sir Alexander Gibson, Chandos ; dir. sir Colin Davis, Philips.

Sara la baigneuse : dir. sir Colin Davis, L'Oiseau-Lyre ou Decca.

Irlande : April Cantelo, Helen Watts, Robert Tear, Richard Salter, dir. John Eliot Gardiner, L'Oiseau-Lyre ou Decca.

Tristia : dir. sir Colin Davis, Philips.

Œuvres pour chœurs : dir. Roger Norrington, Argo ou Decca.

INDEX

A-B

A travers chants 93.
Allemagne 66, *67*.
Amour 16, 45, 46, 73.
Angleterre 34, 80, 83, 86.
Balzac Honoré de 61, 74, *74*.
Béatrice et Bénédict 93.
Beethoven 10, 34, 35, *35*, 38, *45*, 70.
Benvenuto Cellini 49, 50, 51, *59*, 60, *60*, 83, 84.
Berlioz Louis (fils d'Hector) 49, 69, 82, 83, 94.
Bertin Armand 47, *47*.
Byron lord *(Childe Harold's Pilgrimage)* 44, 50, 84.

C

Camille Moke puis Pleyel *37*, 37, 41, 42.
Carnaval romain 70, 70.
Carvalho Léon 93.
Cellini Benvenuto *(Persée) 49*, 49, 59, 60.
Chateaubriand *(le Génie du christianisme, Voyage en Italie)* 10, 17, *43*.
Chef d'orchestre, théorie de son art 86.
Cherubini Luigi 22, *27*.
Chopin Frédéric *30*, 49.
Conservatoire de musique de Paris *21*, 22, *73*, 28, 31, 46, *83*, 83.

D

Damnation de Faust la 72, 72, *73*, 73, 74, *75*.
Delacroix Eugène 55, *79*.
Docteur Louis Berlioz (père d'Hector) 10, 12, 13, 16, 19, 22, 28, 31, 80.
Drury-Lane théâtre de 80.
Dubœuf Estelle 15, 16, 94.
Duponchel Edmond 49.

E - F

Enfance du Christ 85.
Episode de la vie d'un artiste 86.
Flaubert Gustave *74*,75.
Florian Jean-Pierre Claris de *(Estelle et Némorin)* 16.
Francs-Juges les 30, 30.
Fuite en Egypte la 80.

G

Gabrieli Giovanni 56.
Gautier Théophile 63, *74*, 86.
Gay-Lussac 20.
Gluck *(Iphigénie en Tauride)* 20, 22, 23, 27, 28, 90, 91.
Goethe 35, 36, *36*.
Grand opéra *27*.
Grand Prix de Rome 31, 32, 39.
Grande Symphonie funèbre et triomphale 62.

H - I - J

Habeneck François *35*, 35, 58, 59.
Harold en Italie 50, *51*, *53*, 61.
Herminie 32.
Hoffmann E.T.A. *(Contes fantastiques)* 36, 60, 84.
Hugo Victor *(Hernani, les Orientales)* 37, 44, 50, *74*.
Huit Scènes de Faust 35.
Italie 14, 41, 44, 53.
Journal des débats 47, 51, 82.
Journalisme 23, 47, 62, 65, *93*.

L - M

La Côte-Saint-André 9, 10, 12, 14, 22, 31.
Lélio ou le Retour à la vie 45, *45*, 86.
Lesueur Jean-François *23*, 23, 28, 31, 46, 57.
Liszt Franz 39, 49, *49*, 50, 72, 78, *83*, 83, 86, 92.
Louis-Philippe 37, 47, 56.
Marche de Rakoczy la 72.
Marmion Marie-Antoinette (mère de Berlioz) 11, 12, 16.
Médecine 19, 20, 22.
Mélodie *14*, *15*, 63.
Mendelssohn 42, 67.
Messe solennelle 29, *29*.
Meyerbeer *27*, 50, 82, 92.
Montmartre 20, *25*, 49, 95.
Mort de Cléopâtre la 32.
Mort d'Orphée la 32.
Musset Alfred de *(la Confession d'un enfant du siècle) 9*, *11*.

N - P

Napoléon Ier 10, 12, 19.
Napoléon III 82, 90, 92.
Nature 14, 16, *25*, *74*.
Nerval Gérard de 35.
Neuf Mélodies irlandaises 34.
Nuits d'été 63, 68.
Orchestre, timbre *14*, *15*, 38, 39, 50, *53*, *55*, 56, 59, *62*, *70*, *72*, *78*.
Paganini Niccolo 56, 50, *51*, 61.
Prise de Constantine 58.

R

Recio Marie *63*, 63, 66, 84.
Requiem (Grande Messe des morts) 56, 57, *58*, 59.
Révolution de 1830 37, 51, 56.
Révolution de 1848 80.
Romance *15*, 17, 22, 50.
Rome 42, *44*, 50.
Roméo et Juliette 61, 78.
Rossini 23, 50, *50*.
Rousseau Jean-Jacques *(l'Emile) 13*, 13.
Russie 74, 78.

S

Saint-Eustache église 29.
Saint-Louis-des-Invalides 58.
Saint-Roch église 29.
Sara la baigneuse 50.
Sardanapale 32, *33*.
Schumann Robert (et Clara) *30*, 67.
Scott sir Walter 16, 29, *31*, 44.
Scribe Eugène 63, 74.
Shakespeare 20, 33, 34, 35, *36*, 42, *45*, 60, 90.
Smithson Harriet 34, 37, 46, 63, 84.
Soirées de l'orchestre les 84.
Spleen, nostalgie 25, 44, *67*, 70, 73.
Spontini *(la Vestale)* 33.
Stendhal 23.
Symphonie fantastique 37, 38, *39*, 67.

T - V - W

Te Deum 84, 85.
Traité d'instrumentation 69.
Tristia 79.
Troyens les 89, 92, 93, *93*, 95.
Turner William 53.
Valse *25*.
Vigny Alfred de 49, *65*, 74.
Villa Médicis 43.
Virgile *(l'Enéide)* 14, 35, 50, 86, 90.
Voix *91*.
Voyage, voyageur 15, 65, 70, *73*, *74*, 94.
Voyage musical en Allemagne et en Italie 70.
Wagner Richard 61, 63, 67, *86*, 86, 87.
Weber Carl Maria von *(le Freischütz)* 33, 35, 63.

TABLE DES ICONOGRAPHIES

COUVERTURE

1er plat Hector Berlioz, d'après photographie fin XIXe siècle, mise en couleurs sur Mac Intosh.

Dos Cor anglais, in *Instruments de musique*, Gallimard.

4e *L'Anniversaire*, par Fantin-Latour. Musée de Grenoble.

OUVERTURE

Maquettes de décor pour *les Troyens*, gravures colorées à la main par A. Casse, vers 1863. National Library of Scotland, Edimbourg. Coll. C.-Hopkinson.

CHAPITRE 1

7 Silhouette d'H. Berlioz dessinée à la répétition d'un concert au théâtre de la Cour de Dresde, le 28 avril 1854.
8 *Paysage, environs de Grenoble*, peinture par Jean Achard (1807-1884). Musée du Louvre, Paris.
9 Photographie du vieux séminaire. Musée Berlioz, La Côte-Saint-André.
10 *Napoléon, gloire nationale*, image d'Epinal. Musée Carnavalet, Paris.
11 h *Le Médecin des pauvres*, peinture par J. Léonard. Musée des Beaux-Arts, Valenciennes.
11 b *Docteur Louis-Joseph Berlioz*, père d'Hector Berlioz, peinture anonyme XIXe. Musée Berlioz, La Côte-Saint-André.
12 *Emile* de J.-J. Rousseau, frontispice du tome V ; gravure de Le Clerc. Bibl. nat, Paris.
13 *Jean-Jacques Rousseau*, gravure de N. Le Mire, 1783. Bibl. nat., Paris.
14 h *Vue de La Côte-Saint-André*, peinture par Jongkind, 1883. Cabinet des dessins, musée du Louvre.
14 b Illustration de *l'Enéide*, « la Mort de Didon », dessin de Girodet, lithographié par Dejuinne. Cabinet des estampes, Bibl. nat., Paris.
15 *Paul et Virgine* de Bernardin de Saint-Pierre, peinture XIXe. Musée des Arts africains et océaniens, Paris.
16 *Adèle Berlioz*, sœur d'Hector, peinture XIXe.
17 *Marguerite, Anne, Louise dite Nanci Berlioz*, sœur d'Hector, peinture XIXe. Musée Berlioz, La Côte-Saint-André.

CHAPITRE 2

18 *La rue des Prouvaires et l'église Saint-Eustache vers 1833*, peinture par T.S. Boys (1803-1874). Musée Carnavalet, Paris.
19 *Leçon d'anatomie en 1826*, estampe XIXe. Musée Carnavalet, Paris.
20 *Vue de la nouvelle salle de l'Opéra* prise de face dans la rue Pelletier le 5 mars 1827, gravure. Bibl. de l'Opéra, Paris.
21 h *Entrée des concerts du Conservatoire de musique*, gravure de 1848. Bibl. de l'Opéra, Paris.
21 b *La place de l'École-de-Médecine*, dessinée sur les lieux en 1805, aquarelle de Chancourtois (1757-1815). Coll. part.
22 h L. Cherubini, gravure par Quenedey, 1809. Bibl. de l'Opéra, Paris.
22 b *Cheval arabe*, peinture de A. Gros (1771-1835). Musée des Beaux-Arts, Valenciennes.
23 h J.-F. Lesueur, gravure par Quenedey, 1818. Bibl. de l'Opéra, Paris.
23 b *Le Corsaire*, journal des spectacles, daté du mardi 12 août 1823. Bibl. de l'Opéra, Paris.
24/25 *Intérieur de restaurant à Paris*, gravure d'Eugène Lami. Bibl. des Arts déco., Paris.
26/27 *Intérieur du théâtre Italien à Paris*, gravure d'Eugène Lami. Bibl. des Arts déco., Paris.
28 *Berlioz jeune, jouant de la guitare*, dessin au crayon d'après nature. Coll. C. Hopkinson, Edinburg, Nal Library of Scotland.
29 *Vue de l'église Saint-Roch*, aquarelle par V.-J. Nicolle. Château de la Malmaison.
30 *Vue de l'Odéon vers 1830*, lithographie en couleurs gravée par Salathé. Bibl. de l'Opéra, Paris.
31 h Sir Walter Scott, lithographie de Senefelder. Cabinet des estampes, Bibl. nat., Paris.
31 b Mademoiselle Busc et monsieur Corset, gravure de Bosio extraite du *Bon Genre* (1789-1830). Bibl. des Arts déco., Paris.
32 h *Cléopâtre*, peinture par A. Cabanel (1823-1889). Musée des Beaux-Arts, Béziers.
32 b *Lord Byron*, lithographie par Barathier, vers 1830. Cabinet des estampes, Bibl. bat., Paris.
33 Étude pour *la Mort de Sardanapale*, pastel d'Eugène Delacroix (1798-1863). Cabinet des dessins, musée du Louvre.
34h *William Shakespeare*, peinture de Coblitz d'après un portrait de la galerie du Château de Hampton Court. Château de Versailles.
34b *Harriet Smithson*, rôle d'Ophelia dans *Hamlet*. Bibl. de l'Opéra, Paris.
35hg C.M. von Weber, peinture de Beckhauer. Coll. part.
35hm *Christophe Gluck*, peinture anonyme. Conservatoire Saint-Pierre, Naples.
35hd *Ludwig van Beethoven*, peinture de Joseph Stieler, 1819. Maison de Beethoven, Bonn.
35b *François*

Habeneck, lithographie de Lange. Cabinet des estampes. Bibl. nat., Paris.
36h *Goethe dans la campagne*, peinture de Tischbein. Musée Goethe, Rome.
36b *Les Romantiques*, caricature vers 1830. Musée Carnavalet, Paris.
37 *Marie Pleyel* (Camille Moke), lithographie de M. Alophe, 1845. Cabinet des estampes. Bibl. nat., Paris.
38h Partition d'orchestre, esquisse de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz. Bibl. nat., Paris.
38b *Franz Liszt en 1843*, aquarelle de Carl Hartmann. Maison de F. Liszt, Weimar.
39 *Groupe d'auditeurs pendant la première audition de la « 7e Symphonie » de Beethoven au Conservatoire en 1840*, aquarelle d'Eugène Lami. Coll. André-Meyer.

CHAPITRE 3

40 *Portrait d'Hector Berlioz* par Signol, 1830. Académie de France à Rome.
41 *Vue de la Villa Médicis* par Ingres. Musée Ingres, Montauban.
42/43 *Vue de l'Académie de France à Rome*, 17 avril 1858, sépia de Gustave Moreau. Musée G.-Moreau, Paris.
43h *Horace Vernet par lui-même sous la forme d'un violon*, dessin à la plume. Cabinet des estampes. Bibl. nat., Paris.
44h *La Campagne romaine et le Tibre* par J.-M.W. Turner, aquarelle de 1819. British Museum, Londres.
44b *Saint-Pierre vue de la villa Barberini* par J.-M.W. Turner, aquarelle de 1819. British Museum, Londres.
45 *Goethe visitant le Colisée à Rome* par Haeckert. Musée Goethe, Rome.
46 *Harriet Smithson*, portrait anonyme. Coll. part., Paris.
47h *Mariage à l'église Saint-Roch à Paris*, gravure d'E. Lami, 1842. Bibl. des Arts déco., Paris.
47b *Portrait de Monsieur Bertin* par D. Ingres, dessin dédié à Mlle Louise Bertin, 1832. Cabinet des dessins, musée du Louvre, Paris.
48 *Vue de la butte Montmartre vers 1830* par Daguerre. Musée Carnavalet, Paris.
49 *Persée*, bronze de Benvenuto Cellini. Piazza della Signoria, Florence.
50h *Sara la Baigneuse*, couverture illustrée par G. Staal, 1850. Cabinet des estampes. Bibl. nat., Paris.
50b *Portrait de G. Rossini jeune*, lithographie de Arthus. Cabinet des estampes. Bibl. nat, Paris.
51 *Paganini*, dessin de D. Ingres, 1819. Cabinet des dessins, musée du Louvre.
52/53 *Childe Harold's Pilgrimage* par J.-M.W. Turner. Tate Gallery, Londres.
54/55 *Dante et Virgile aux enfers* par E. Delacroix, 1822. Musée du Louvre, Paris.
56/57 *Un concert à la mitraille au Théâtre de Vienne*, gravure en couleur de 1846 par A. Geiger d'après Catejan, contrefaçon allemande de la gravure de Grandville. Bibl. de l'Opéra, Paris.
58 *Expédition de Constantine, fait d'armes du commandant Changarnier*, 21 novembre 1835, gravure d'Epinal. Cabinet des estampes. Bibl. nat., Paris.
58/59 *Esplanade des Invalides* par Garbizza. Musée Carnavalet, Paris.
60h Costumes de Paul Lormier pour *Benvenuto Cellini*. Bibl. nat, Opéra : à gauche : Balducci ; au centre : Mme Stoltz dans le rôle d'Ascani ; à droite : Benvenuto Cellini.
60b Caricature de Berlioz par Benjamin, extraite de *l'Album théâtral*, 1838. Cabinet des estampes. Bibl. nat., Paris.
61h Costume de Paul Lormier pour *Benvenuto Cellini* : M. Martel dans le rôle du Ciseleur. Bibl. de l'Opéra, Paris.
61h Affiche de la seconde représentation de *Benvenuto Cellini*, Académie royale de musique, 12 septembre 1838. Bibl. de l'Opéra, Paris.
61m Costume de Paul Lormier pour *Benvenuto Cellini* : le Pape. Bibl. de l'Opéra, Paris.
62 *Paganini au pied de Berlioz après l'exécution de la « Symphonie fantastique » au Conservatoire le 16 décembre 1838*, gravure de M. Lepere d'après la photo de Pierre Petit. Bibl. de l'Opéra, Paris.
63 *Marie Recio*, photographie de H. Lavaud. Bibl. de l'Opéra, Paris.

CHAPITRE 4

64 *Vue de Dresde*, prise de la partie occidentale de la ville neuve, gravure colorée de Heinrich Rittner, 1813. Bibl. de Marmottan, Paris.
65 Signature d'Hector Berlioz, 1843.
66h Esquisse de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, partition d'orchestre, manuscrit autographe. Bibl. nat., Paris.
66b Caricature d'Hector Berlioz, dessin fait à la Côte-Saint-André par un Côtois vers 1845. Musée Berlioz, La Côte-Saint-André.
67 *Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en cinq parties*, manuscrit autographe de Berlioz. Bibl. nat., Paris
68h Carnet de voyage d'Hector Berlioz, manuscrit autographe, octobre 1842 - avril 1848. Musée Berlioz, La Côte-Saint-André.
69 *Les chutes du Rhin à Schaffhausen*, par P.-J. Loutherbourg, 1775. Victoria and Albert Museum, Londres.

70 *Le Carnaval romain* en 1789 : l'avocat Bozzetto, gravure. Musée Goethe, Rome.
71 *Hamlet et Horacio au cimetière* par E. Delacroix, 1839. Musée du Louvre, Paris.
72 *Le Théâtre impérial de Vienne*, lithographie par Sandmann. Bibl. de l'Opéra, Paris.
73h *Méphistophélès*, lithographié d'E. Delacroix extraite de *Figures de Faust*, 1828. Cabinet des estampes. Bibl. nat., Paris.
73b *Faust* de Goethe, frontispice par Devéria, lithographié par C. Motte. Cabinet des estampes. Bibl. nat., Paris.
74 *Portrait de Honoré de Balzac* d'après un daguerréotype. Maison de Balzac, Paris.
75h *Faust et Méphisto galopant dans la nuit*, lithographie d'E. Delacroix extraite de *Figures de Faust*, 1828. Cabinet des estampes. Bibl. nat, Paris.
75b *Vue de la place et du grand théâtre de l'Opéra à Saint-Pétersbourg*, dessiné par Courvoisier, gravé par Dubois. Bibl. de l'Opéra, Paris.

CHAPITRE 5

76 *Portrait d'Hector Berlioz* par G. Courbet, 1850. Musée du Louvre, Paris.
77 *Portrait d'Hector Berlioz*, lithographie de Prinzhofer, 1845. Bibl. nat., Paris.
78/79 *Le grand Théâtre impérial de Moscou le 15 octobre 1839*, gravure colorée d'André Durand, 1845. Bibl. de l'Opéra, Paris.
79h *Voyage de M. Berlioz en Russie*, caricature parue dans *le Charivari* du 12 avril 1847. Cabinet des Imprimés. Bibl. nat., Paris.
80h *Théâtre royal de Drury-Lane*, 20 mai 1850, gravure colorée. Bibl. de l'Opéra, Paris.
81 *Révolution de 1848 : incendie du château d'eau à Paris* par Hagnauer. Musée Carnavalet, Paris.
82 *Portrait de Napoléon III* attribué à F.X. Winterhalter (1806-1873). Musée de Compiègne.
83h Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris en 1895, photographie. Bibl. nat., Paris.
83 *Franz Liszt en chef d'orchestre*, gravure. Maison de F. Liszt, Weimar.
84h *Exposition Universelle de 1855* (partie centrale) par Eugène Lami. Musée Carnavalet, Paris.
85b *H. Berlioz en académicien*, dessin de Hiem, 1861. Cabinet des dessins. Musée du Louvre, Paris.
86h Richard Wagner, photo de Pierre Petit vers 1860. Bibl. nat., Paris.
86b *Le Tannhäuser demandant à voir son petit frère*, lithographie de Destouches dans *le Charivari* du 25 novembre 1863. Cabinet des imprimés. Bibl. nat., Paris.
87 *A chacun sa gloire*, caricature de Berlioz par G. Tiret-Bognet. Bibl. de l'Opéra, Paris.

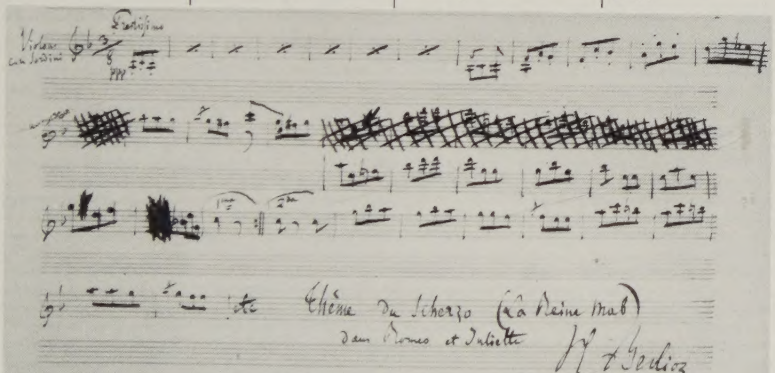
CHAPITRE 6

88 *La Tempête* par Ziem. Musée du Petit-Palais, Paris.
89 Affiche de la première représentation des *Troyens* au Théâtre lyrique impérial, par C. Leray, 1863. Bibl. de l'Opéra, Paris.
90h Léon Carvalho, gravure. Bibl. nat., Paris.
90b Pauline Viardot dans le rôle d'Orphée, photographie. Bibl. de l'Opéra, Paris.
91 Salon de Mme Viardot, place Vintimille, gravure dans *l'Illustration*, 19 mars 1858. Bibl. nat., Paris.
92h *Lanterne magique des auteurs : Offenbach, Fromental, Halévy, Maillart, Berlioz et Philippe Jourdan*, caricature parue dans *le Journal pour rire* du 18 septembre 1852. Bibl. nat., Paris.
92b *Hôtels et thermes Napoléon à Plombières* (Vosges), gravure XIXe. Bibl. nat., Paris.
93 *Béatrice et Bénédict*, lithographie de couverture par A. Berlioz, 1863. Bibl. nat., Paris.
94 Estelle Fornier, photographie. Musée Berlioz, La Côte-Saint-André.
95 *Lumière et Couleur : le matin après le déluge* par J.M.W. Turner, 1843. Tate Gallery, Londres.
96 *1873-1898, Jubilé de l'association artistique*, affiche offerte par *l'Eclair* à l'occasion de la centième de *la Damnation de Faust*. Bibl. Opéra, Paris.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

97 Dessin de la main de Berlioz.
98 Portrait de Rosine Stoltz gravé par Lacauchie. Bibl. Opéra, Paris.
99 Mise en scène de *Benvenuto Cellini*.
100 Portrait de G. Duprez gravé par Vigneron, 1837. Bibl. Opéra, Paris.
102 Marie Delna à l'Opéra-Comique, 1899. Bibl. Opéra, Paris.
103 Affiche de René Piot pour *les Troyens*, 1921. Bibl. Opéra, Paris.
104 *Le Songe de Didon* par Girodet. Bibl. nat., Paris.
106hg *Les Troyens*, Francfort, décembre 1983. Photographie Mara Eggert.
106bg Idem.
107hd *Les Troyens*, Leeds, novembre 1984. Photographie Andrew March.
107bd *Les Troyens*, Lyon, 1987. Photographie Christian Ganet.
108 Mme Charton-Demeur, lithographie par E. Desmaisons. Bibl. Opéra, Paris.
109 Le théâtre de Bade, gravure de 1862. Bibl. Opéra, Paris.
110 Méphistophélès,

gravure de J. Sorrieu. Coll. part.
111 Faust dans la prison de Marguerite, par E. Delacroix, 1828. Bibl. nat., Paris.
112 Le ténor Franz. Photographie Dover Street Studios, Londres.
113 Le spectre de Marguerite, par E. Delacroix, 1828. Bibl. nat., Paris.
115 Étude pour *Jésus au milieu des docteurs* d'Ingres.
117 Roméo et Juliette, gravure de A. Devéria, Bibl. nat., Paris.
118 Cérémonie à l'église des Invalides, gravure de 1837.
120 Berlioz par Coignet. Coll. André-Meyer, Paris.
121 Berlioz en Russie, photographie. Bibl. nat., Paris.
122 Portrait de Berlioz publié dans *Neue Illustrierte Zeitschrift*, 1848. Bibl. nat., Paris.
124 *Berlioz et la muse*, par Fantin-Latour, vers 1870. Bibl. nat., Paris.
126 Intérieur du théâtre de Leipzig, gravure de 1858. Bibl. Opéra, Paris.
128 Berlioz dirigeant un concert de la Société philharmonique, dessin de Gustave Doré.
130 *La Destruction de Babylone*, eau-forte d'après John Martin, 1830.
133g Berlioz, gravure de M. Dochy, 1856.
133d Photographie de Berlioz en 1867 d'après une héliogravure de la Photographische Gesellschaft de Berlin.
137 Affiche du film de Christian-Jaque, *la Symphonie fantastique*.
143 Partition manuscrite par Berlioz, Leipzig, 28 février 1843.



C'est à Leipzig, en 1843, que Berlioz rencontra Clara et Robert Schumann. Ce dernier, sortant de son mutisme habituel, s'enthousiasma pour l'Offertoire du *Requiem* et avoua à Berlioz : « Cet offertorium surpasse tout. » Suffrage inestimable !

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Académie de France à Rome 40. Artephot 39. Bibl. nat. estampes 12, 13, 14b, 22h, 23h, 31h, 32b, 34b, 35b, 37, 43h, 50b, 58h, 73h, 73b, 75h, 77, 86h, 90h, 92b. Bibl. nat. imprimés 79h, 86b, 91. Bibl. nat. musique 7, 38h, 50h, 60b, 65, 66h, 67, 83h, 92h, 93h. Bibl. nat. Opéra 20, 21h, 23b, 30, 57, 60h, 61, 62, 63, 72, 75b, 78/79, 80h, 87, 89, 90b. Bulloz 10, 35hg, 58/59, 84h, 88. J.-L. Charmet 36b. Dagli-Orti 19, 24/25, 26/27, 31b, 34h, 35hm, 38b, 47h, 70, 74, 83b. Edimedia 44h, 44m, 95. Explorer archives couv. 1, 21b, 64, 81. Giraudon 36h, 41, 45. Lauros-Giraudon 11h, 15, 18, 22b, 29, 32h, 46, 48, 68/69. E. Lessing/Magnum 35hd. Musée Berlioz 9, 11b, 16, 17, 66b, 68h, 80b, 94. National library of Scotland 28. R.M.N. 8, 14h, 33, 42/43, 47b, 51, 54/55, 71, 76, 82, 85b, 96. Scala 49. Tate Gallery 52/53. Droits réservés 97, 99, 106hg, 106bg, 107hd, 107bd, 115, 120, 128, 130.

COLLABORATEURS EXTÉRIEURS

Responsable de la rédaction : Dominique Froelich ; recherche iconographique : Christine de Bissy ; maquette de Témoignages et Documents : Christophe Saconney ; lecture-correction : Alexandre Coda ; photographies des documents DR (sauf pp. 106-107), François Delebecque.

Table des matières

I L'ÉVEIL DES PASSIONS

10 Au séminaire de l'Empereur
12 Hector ou le nouvel Emile
14 Un cœur aventureux
16 L'éclosion d'un musicien

II UN MUSICIEN DANS LA VILLE

20 La révélation de l'opéra
22 Un pédagogue éclairé
24 *Passions et tentations*
26 *A l'Opéra*
28 Une messe infernale
30 Bénédiction, malédiction
32 La nuit allemande
34 Apparitions
36 Créer des œuvres rebelles
38 Un roman musical

III UN PALAIS DE SABLE

42 Assassinats et suicides
44 Scènes de la mélancolie
46 L'artiste conquérant
48 La campagne à la ville
50 Le dernier jour du monde
52 *Les « merveilleux jardins » d'Italie*
54 *Couleur et dessin*
56 La musique des sphères
58 Insolence inspirée
60 Une Italie rêvée
62 Le voyage ou le néant

IV LA VIE EST AILLEURS

66 La fantaisie du voyageur
68 Harriett et son double
70 Nostalgie de Faust
72 L'ange noir
74 Flaubert l'eût adoré

V LA FIN DES ILLUSIONS

78 Les rêveries du compositeur solitaire
80 Absence
82 Une cathédrale de musique
84 À la recherche de la ville idéale
86 La tentation magnifique

VI LA BOUTEILLE À LA MER

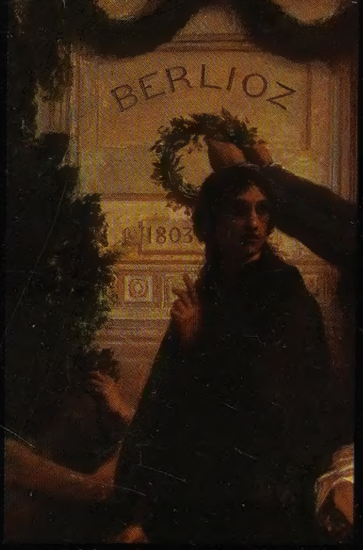
90 Le retour à Virgile
92 Les plaisirs et les eaux
94 Le spectre d'Hector

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

98 « Benvenuto Cellini »
102 « Les Troyens »
108 « Béatrice et Bénédict »
110 « La Damnation de Faust »
114 « L'Enfance du Christ »
116 Le programme de la « Symphonie fantastique » et la préface de « Roméo et Juliette »
118 Le dernier jour du monde
120 Le style de Berlioz
122 Emotion et rigueur
124 L'art, la seule religion possible
126 Entendre et vibrer
128 Le réel et l'idéal
130 Euphonia, la cité idéale de la musique
132 La plume de Barbey
134 Variétés de spleen
136 Annexes : discographie, bibliographie, table des illustrations, index

Déjà parus dans la même collection :

1/ A LA RECHERCHE DE L'ÉGYPTE OUBLIÉE
2/ VIE ET MORT DES BALEINES
3/ LA SAGA DE L'ESPACE
4/ PICASSO, LE SAGE ET LE FOU
5/ A LA CONQUÊTE DU MONT BLANC
6/ LA LONGUE MARCHE VERS LA CHINE MODERNE
7/ GOYA D'OR ET DE SANG
8/ BLANCS ET BLEUS DANS LA VENDÉE DÉCHIRÉE
9/ VERDI, LA MUSIQUE ET LE DRAME
10/ GALILÉE, LE MESSAGER DES ÉTOILES
11/ ESCLAVES ET NÉGRIERS
12/ ALEXANDRE DUMAS OU LES AVENTURES D'UN ROMANCIER
13/ LES VIKINGS ROIS DES MERS
14/ LA TERRE DES PEAUX-ROUGES
15/ LE GRAND DÉFI DES PÔLES
16/ POMPÉI, LA CITÉ ENSEVELIE
17/ VAN GOGH, LE SOLEIL EN FACE
18/ ANDRÉ MALRAUX, LA CRÉATION D'UN DESTIN
19/ LES FOSSILES, EMPREINTE DES MONDES DISPARUS
20/ LES CITÉS PERDUES DES MAYAS
21/ SUR DES MERS INCONNUES
22/ MAHOMET, LA PAROLE D'ALLAH
23/ MONTAIGNE, QUE SAIS-JE ?
24/ L'ÉCRITURE, MÉMOIRE DES HOMMES
25/ VERS L'OUEST, UN NOUVEAU MONDE
26/ LE CIEL, ORDRE ET DÉSORDRE
27/ DE LA GRÈCE À L'ORIENT, ALEXANDRE LE GRAND
28/ ENTRE CIEL ET MER, LE MONT SAINT-MICHEL
29/ BRÉSIL ÉPOPÉE MÉTISSE
30/ GLOIRE ET MISÈRE DES GALÈRES
31/ L'HOMME RÉPARÉ
32/ LE SANG ET LES HOMMES
33/ LE DESTIN BRISÉ DE L'EMPIRE AZTÈQUE
34/ LA FIÈVRE DE L'OR
35/ CINÉMATOGRAPHE, INVENTION DU SIÈCLE
36/ DEGAS «JE VOUDRAIS ÊTRE ILLUSTRE ET INCONNU»
37/ LES INCAS, PEUPLE DU SOLEIL
38/ DES DIEUX REGARDENT LES ÉTOILES, LES DERNIERS SECRETS DE L'ÎLE DE PÂQUES
39/ RICHARD WAGNER, L'OPÉRA DE LA FIN DU MONDE
40/ L'AMAZONE, UN GÉANT BLESSÉ
41/ MOZART, AIMÉ DES DIEUX
42/ A VOS PLUMES, CITOYENS !
43/ L'HISTOIRE VRAIE DES MUTINS DE LA BOUNTY
44/ RODIN, LES MAINS DU GÉNIE
45/ SOUS LE PAVILLON NOIR, PIRATES ET FLIBUSTIERS
46/ DAVID, L'ART ET LE POLITIQUE
47/ LES ARCHITECTES DE LA LIBERTÉ
48/ LA RÉVOLUTION DES SAVANTS
49/ GAUGUIN, «CE MALGRÉ MOI DE SAUVAGE»
50/ GANDHI, ATHLÈTE DE LA LIBERTÉ
51/ BERLIOZ, LES DEUX AILES DE L'ÂME
52/ COMMENT LA TERRE DEVINT RONDE



Laquelle des deux puissances peut élever l'homme
aux plus sublimes hauteurs,
l'amour ou la musique ?...
C'est un grand problème.
Pourtant il me semble qu'on devrait dire ceci :
l'amour ne peut pas donner une idée de la musique,
la musique peut en donner une de l'amour...
Pourquoi séparer l'un de l'autre ?
Ce sont les deux ailes de l'âme.

Hector Berlioz

A 53072
ISBN : 2-07-053072-8
9 782070 530724
catégorie 4